الجمهورية التونسية جامعة تونس
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

السنة الجامعية ٢٠١٠ - ٢٠١١

إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي العربي إلى موفى القرن الثامن هجريا

بحث لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها

إنجاز
محمد التومي

إشراف
الدكتور أحمد الودرني

إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي العربي إلى موفى القرن الثامن هجريا

تصدير

يقول ابن طفيل في خاتمة رحلته المدهشة في كتابه حي بن يقظان:

..وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام أن يقبلوا عذري فيما تساهلتُ في تبيينه، وتسامحتُ في تثبيته، فلم أفعل ذلك إلا لأني تسنّمتُ شواهقَ يَزِلُّ الطرف عن مَرماها، وأردتُ تقريبَ الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق.

ابن طفيل ، حي بن يقضان ص 165

الإهداء

إلى ابنيّ مهند ومعاذ و إلى أمهما حنان الـــتي
كلما استنصحتها وقد ألم بها عنت انشغالي عنها
استوت ترجو انشغالي بهم و هي تواري ضيقا طالما
استشرفت مرافئه .

محمد التومي

أنجز هذا البحث في إطار وحدة البحث

" مجتمع المصطلحات "

بكلية الآداب و العلوم الانسانية بسوسة

بإشراف الدكتور توفيق الزيدي

شكر

أشكر أستاذي توفيق الزيدي الذي رعى هذا البحث في محاضنه الأولى حتى استوت أساساته. ولمّا تقطّعت بيننا السبل و تعذّر عليه مواصلة الإشراف كان الأستاذ أحمد الودرني خير بديل: غزارة علم و دقة منهج ...

فإليهما أسدي من الشكر جزيله و من العرفان جميله

مقدمة عامة

١ - حدود الموضوع وإشكالية البحث

يتنزل مبحث " **إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي العربي إلى موفى القرن الثامن** " في سياق المباحث النقدية المعاصرة، باعتباره مشغلا جذب إلى مداره باحثين جادين من أهل الاختصاص، ويتمثل هذا المبحث في قراءة التراث النقدي قراءة تعتمد البنية الصوتية مدارا للبحث ، مفادها أن "لا سبيل إلى بناء الجديد النقدي دون فهم للقديم " [١] و ذلك نتيجة لتغير المعطيات و الأسئلة المطروحة على الدارسين ، وهو ما يجعل من الواجب إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة و ظروفها ، فالحاضر يغني الماضي بقدر ما يغتني بمحاورته .

إن عنوان الأطروحة يحمل في طياته مادة الرسالة و موضوعها و حيزها التاريخي لذلك وجب التوقف عند بعض المصطلحات المفاتيح التي وردت فيه ، و أولها مصطلح **إشكالية** Problématique وهي عند التهانوي اسم فاعل من الإشكال و هو الداخل في أشكاله و أمثاله [٢] ، وعند الأصوليين اسم للفظة يشتبه المراد منه بدخوله في أشكاله على وجه لا يُعرف المراد منه إلاّ بدليل يتميّز به من بين سائر الأشكال . و يرى علي الجرجاني أنّ " الإشكال هو جملة المطالب التي يبرهن عليها في العلم ، ويكون الغرض من ذلك معرفتها " [٣] .

---

[١] أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى و نظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ٧هـ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٤ ـ ص ٩

[٢] التهانوي محمد علي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، اسطنبول ، دار قهرمان للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٤

[٣] الجرجاني أبو الحسن ، التعريفات ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٧١ ، ص ٧٤

[3] A.Lalande , Vocabulaire technique et critique de la philosophie .14 eme ed . 1983 . p 1070

و الإشكالية في المعاجم الفلسفية الحديثة هي جملة من المشكلات تحولت بحكم ترابطها إلى معظلة يتسع فيها مجال البحث ، ويمتدّ إلى مواضيع أخرى ذات صلة ببعضها البعض ، ولا يمكن تصوّر حلّ لها إلاّ في إطار كلّيّ ، وإذا كانت المشكلة تعني صعوبة الحلّ فإنّ الإشكالية تعني الاحتمال و تعذّر الاختيار . وتثير الإشكالية الجدل باعتبار أنّ كلّ دارس باستطاعته تقديم حل لجملة المشاكل التي تطرحها من وجهة نظر مخصوصة .

و الإشكالية بهذا المعنى على صلة وثيقة بمفهوم البنية الكلية التي تحوي جملة من البنى الجزئية المترابطة وهو ما بدا من خلال قول "ليفي شتروس" أن للبنية صلة بالنسق والنظام، وهو يؤكد أن عناصرها المكونة ثابتة، وإذا تعرضت للتبديل، أو التغيير، أو الخلخلة، تحولت باقي العناصر وفقدت البنية عنصر النسقية، والنظام، وبهذا تكون البنية: "عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب متبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحّدد المعنى الكلّي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصر ذاتها"[١]

أمّا ثاني هذه المصطلحات فهو **مصطلح بنية** ، الذي يعنينا في بعده اللساني ، إذ يدل أساسا على "بناء" بالمعنى المتداول لكلمة بناء . و تحليل بنية لسانية إنما هو عزل الوحدات الحقيقية في البناء المعني بالأمر وليس قبول تلك الوحدات جاهزة مثل اسم ، نعت ....الخ ، فإذا أخذنا مثلا "طاولة" من الخشب فإن تحليل بنيتها إنما هو البحث عن الوحدات الحقيقية في بناء تلك الطاولة ، وفكها قطعة قطعة بحيث يمكن إعادة تركيب أجزائها المختلفة على هيئتها التي كانت عليها أول مرة حسب قواعد تركيب مختلفة . وإن هذا الفك وإعادة التركيب على الشكل الذي كانت عليه يعني أنه ثمة بناء وهو خاضع لعملية اختيار في ترتيب الوحدات . أما مقياس ذلك الاختيار فهو الوظيفة التي تقوم بها كل وحدة.

وتقوم البنية اللسانية على مفهوم العلاقة ، وقد ميز دي سوسير بين ضربين من العلاقات حيث تضبط وحدات النظام بالاعتماد على السّمات التي تختلف فيها عن

---

١ . Levy Strauss(Claude) . Antropologie structurale. Plon . Paris . 1958 . P 58

غيرها من الوحدات التي يمكن أن تحتل محلها ممثلة في العلاقات الجدولية ، أو تجاورها في سلسلة الكلام ممثلة في العلاقات السياقية . و أضحى هذا التمييز من أهم أركان التيار البنيوي في نطاق الدراسات اللغوية خاصة .

إن هذا النوع من الدراسات، على قلة الضاربين فيه بسهم ، يغري الباحث بالمحاولة ، وذلك لما تثيره من قضايا نظرية نتجت عن اختلاف المواقف و تنوّع المناهج و تباين المقاصد . ولئن تعددت الدراسات التي كان موضوعها البنية الصوتية فإنها تنزع نزوعا إلى الوزن باعتباره أسَّ هذه البنية ومستودعها..... .
وقد ظلت العناصر الأخرى المؤسِّسة للبنية الصوتية المستشفّة من خلال القوانين الضابطة لبناء القصيدة مبثوثة في دراسات تنوّعت مشاربها واختلفت اتجاهاتها و نقصد بالعناصر الصوتية كل المقومات المبنية على التناسب الصوتي المرتكز بدوره على خاصيتي التعادل والتكرار ، و قد جعلت فئة أخرى من هذه الدراسات من المادة الأدبية مصدرا لها في تبين ملامح البنية الصوتية ، وباعتبار إيماننا بأن من أقوم المسالك لدراسة القديم هو القديم ذاته ، فقد اتخذنا من النقد القديم مصدرا لهذا النوع من الدراسة باعتبار أن " سؤال الخصوصية الحضارية يظلّ قائما في جانب كبير منه على سؤال التراث ، وإنّ استنطاق تلك الاستجابات الذهنية في باب النقد من شأنه أن يثير أمام الدارس فيتهيأ له الكشف بأكثر نجاعة عن قضايا الراهن وما يشغله في يومه وغده من معضلات ذات صلة بالفكر و الوجود " [1].
وعموما فإن المدونة التي نعتمد في عملنا هذا وجدت في البلاغة في شقها البديعي و نقد الشعر سواء في الموازنة بين الشعراء أو البحث في خصوصيات القديم والمحدث أرضية مناسبة لصناعة مصطلحات البنية الصوتية في بعدها التوازني ، وهو البعد الذي أُجري في البلاغة تحت متصوريْ التجنيس والترصيع .

---

[1] أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى ، ص ٩

وقد أُلّـفت كتب ومقالات عديدة بهذا العنوان منها و في البنية الإيقاعية للشعر العربي لكمال أبو ديب [1]، و البنية الصوتية في الشعر العربي لمحمد العمري[2] والبنية الصوتية للكلمة العربية لعبد القادر الجديدي [3] و البنية الصوتية للشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة لمحمد الدناي [4] وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس [5]، وموسيقى الشعر العربي لشكري عيّاد [6]... الخ. إن تعدد معاني مصطلح "البنية" مرده إلى استعمالها في حقول معرفية مختلفة من قبل باحثين اختلفت طرائقهم في التفكير باختلاف مناهجهم وأدواتهم ، فكلّ يبحث لها عن سمة تخدم الغرض الذي يرمي إليه وهو ما يتيح له ضبط المعرفة في شبكة من العلاقات المتبادلة بين بناها، فينشأ بين عناصرها نظام تواصلي، وهو ما يحدد وظيفة البنية عنده داخل النظام وهو ذات الأمر الذي دعانا إلى البحث في هذه المطبّـات النظرية بهدف ضبط العلاقات بين البنى الجزئية المكونة للبنية الكلية .

إن ما أنجز ، إذن ، في هذا المجال من الدراسات الجادة سواء كانت وصفية تارخية أو استكشافية تفسيرية يغلب عليها طابع الجزئية إذ هي في المحصّلة دراسات تتناول ظواهر صوتية في حاجة إلى التوسيع للخروج بنتائج أوسع ، وهو ما سعينا إلى

---

[1] أبو ديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1974.

[2] العمري محمد تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة. الفضاء. التفاعل، الدار العالمية للكتاب،الدار البيضاء، ط1، 1990

[3] عبد القادر الجديدي ، البنية الصوتية للكلمة العربية ، المطابع الموحدة ، تونس ، ط1 ، 1986

[4] مشبال محمد ، البنية الصوتية للشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة : المقصورات نموذجا ، مجلة دراسات سيميائية العدد الثاني

[5] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، ط1، بيروت، (د.ت).

[6] عياد شكري ، موسيقى الشعر العربي ،

تحقيقه في هذه الأطروحة من خلال امتداد الدراسة زمنيا على مدى من الزمن كانت بدايته مع طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي (١٣٩ هـ -٢٣١ هـ) وقد بدا لنا هذا التناسب الصوتي واضحا في كتب الموازنات مثل الوساطة للقاضي الجرجاني[١] و الموازنة للآمدي [٢] ، كما كانت كتب البديع والبديعيات ميدانا خصيبا في إنتاج هذه المصطلحات بأن جعلت أقصى أمانيها استقصاء الأساليب البديعية مع الاقتصار غالبا على الحدّ والتمثيل له دون اشتراط أن يكون هذا المثل ذا صبغة أدبية صرف ، وهو ما حدا ببعض القائمين على هذه الصناعة بنظم أمثلة ليستشهدوا بها في ذاك المقام . مثل البديع في نقد الشعر لابن منقذ [٣] و تحرير التحبير لابن أبي الإصبع[٤] و المنزع البديع في أساليب تجنيس البديع للسجلماسي[٥] و خزانة الأدب للحموي [٦] وقد انتهت المدونة التي عليها نشتغل إلى مقدمة ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) . هذه المحطة التاريخية رست عندها بحوث متعددة جعلت من التراث مادة للتمحيص والدرس لعلّ أهمها أطروحة عبد السلام المسدي الموسومة ب " التفكير اللساني في الحضارة العربية الإسلامية إلى ابن خلدون" وذلك لما يمثله القرن الثامن من أهمية تاريخية في المجال النقد و البلاغة رست عنده آخر المحاولات الجادة ، لتنحدر بعده في هوة سحيقة لا تزال آثارها دارسة .

---

[١] القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز) ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه (د.ت).

[٢] . الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1973.

[٣] . ابن منقذ (أسامة) ، البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي و حامد عبد المجي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الجمهورية العربيو المتحدة ، (د ت)

[٤] ابن أبي الإصبع (المصري) ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الجمهورية العربية المتحدة ، (د ت)

[٥] السجلماسي (أبو محمد القاسم) ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علالة الغازي ، مكتبة المعارف الرباط ، ط ١ ، ١٩٨٠

[٦] الحموي (ابن حجة) ،خزانة الأدب وغاية الأرب ، تحقيق عصام شعيتو ، دار الهلال بيروت ، ١٩٨٧

٢ - دوافع البحث وأهدافه

دفعتنا إلى هذا المبحث دوافع شتى منها ما هو مباشر له علقة بالرغبة و منها ما هو غير مباشر و هو أعلق بالرهبة .

أما المباشر فهو اهتمامي بدراسة التراث النقدي منذ سنواتي الأولى بالجامعة في بداية التسعينيات ، شغف توّجته برسالة في الماجستير[١] تتخذ من الجهاز المصطلحي النقدي موضوعا لها . ولئن اقتصر هذا البحث على القاضي الجرجاني أنموذجا ، فإنه كان يكفي لبيان الصراع الثاوي خلف هذا الهدوء الظاهر في الكتابة النقدية ، لم يفلح عبد العزيز الجرجاني وهو القاضي المشهود له في إيجاد سبيل نقدية للتسوية. وقد كان ذلك مدخلا، أعدت قراءة التراث النقديّ من خلاله فإذا بهذا التراث صورة لتاريخ الحضارة العربية الإسلامية، صراع لا ينتهي، رغم أن الأسباب لا تُعلم في أحايين كثيرة .

و هو ما أسلمني إلى دافعٍ غير مباشر على أنه ذو رهبة هذه المرة إذ الموضوعِ الذي نطرق يمتدّ على مساحة زمنية تنيف عن ثمانية قرون حيث كانت المادة الصوتية في المدونة التي عليها نشتغل متنازعة بين مشغلين:

أولاهما علم العروض

و ثانيهما علم البديع

أما في ما عدا ذلك فقد ظل كل ما له علقة بالموازنات الصوتية يُرهَب جانبه ، إذ إن وعي علم الكلام بالصوت باعتباره خاصية كلامية عقّد المسألة ، وأصبحِ مجرّد الاعتراف به يعني انتسابا لرؤية إديولوجية معينة (الاعتزال).

---

[١] التومي (محمد) ، الجهاز المصطلحي النقدي لدى القاضي الجرجاني ،إشراف د توفيق الزيدي ، (بحث مرقون في كلية ٩ أفريل) قدمناه لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي بكلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية بتونس ، مارس ٢٠٠٥

ولعل خير مثال على ذلك هو عبد القاهر الجرجاني الذي خسرت دراسته الكثير من خلال قصره للصوت على أنه مجرد صورة للمعنى [1]

كل هذه المسائل على تعقيداتها كانت الدافع للبحث في هذا المبحث مستكشفا. و إنني إذ ألج هذا الموضوع ، لأعلم أن بلوغ الغاية التي إليها أسعى تقعد بي عنها صعوبات جمة لعل أهمّها أنّ قراءة التراث النقدي دونها همة الباحث منفردا ، ولذلك فإن اختيار المدونة مهما خضع للتدقيق والتمحيص فلا يمكن أن يفيَ بالمطلوب في صورته النموذجية، إضافة إلى أن طبيعة مجال النقد الأدبي الذي تنتمي إليه أغلب الكتب المدروسة ، إذ ظلّ هذا المجال يستعير عدّته المنهجية من حقول معرفية مجاورة ، وبهذا يكون الناقد الأدبي أو محلل النصوص الأدبية أشبه إلى حدّ كبير بمتعدّد الحـــرف Bricoleur و تعدّد الحرف هذا يشكّل صعوبة أمام الوفاء بشرط الصرامة المنهجية .

٣ _ خطة البحث و قضايا الإنجاز

لم نشأ لهذا العمل أن يكون مجرّد جمع للمادة النقدية و البلاغية المتعلقة بالموازنات الصوتية واستعراضها وإن طغى هذا المنزعِ على غيره من محركات البحث الأخرى ، ولكن ما يشفع له أنه يفيض على غيره من الأقسام سواء من جهة تلقّي البنية حديثا في مستوييها الغربي والعربي أو من جهة تلقيها قديما و نقصد النقد العربيِ القديم علي امتداد الفترةِ التي ندرِس.

إن منطلقات البحث تلتقي في نهاية المطاف في التأسيس لمبحث في البنية الصوتية مختصّ يتخذ من التراث النقدي موردا ومن التوازنات الصوتية ميسما إيقاعيا به

[1] اكتفى عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة بالحديث عن المعاني النحوية باعتبارها سر الأسرار ، وقد حاول التزحزح في الدلائل عن مكانه ولو قليلا فأصبح يتحدّث عن الصوت و لكنه كان مجرّد صورة للمعنى ، ولذلك فإن نظرية النظم رغم أنها مدينة للمرجعية الأشعرية بالكثير فإنها قد فوتت علي صاحبها الإفادة من دراسة الصوت ،و إنحسر رجل بقيمة عبد القاهر في المذهب الأشعري دون الإفادة مما هو مطروح على بساط البحث خارج حدود هذه المرجعية .

تتخطى السائد من غير أن تتنكر له أو تتجاهله إذ هو القاع المتين الذي عليه يبنى اللاحق من المحاولات .

إننا نروم بإنشاء هذا المسلك في البحث النقدي الإسهام في إثارة بعض السبل في إجراء تحليل النصوص الشعرية بالخصوص، و الحال أن البنية الصوتية تميل الكفة لصالحها في إطار التعامل مع النص الشعري .

و إن أملنا أن يمثل هذا البحث مقدمة لمشروع أعمّ يعمّق دراسة البنية الصوتية في الخطاب النقدي و البلاغيّ. من خلال محاولة الإجابة عن جملة من الأسئلة، منها :

كيف تناوات الدراسات الحديثة البنيةَ الصوتية ؟ ما هي خصوصيات هذه البنية و ما هي أهم الأنساق التي شغلتها ؟

ما هي الميكانيزمات المتحكمة في إنتاج المصطلح الصوتي في التراث النقدي والقائم على التوازن ؟

ما مدى اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم المناسبة الدلالية لتكوين متصور ذي بعدين صوتي ودلالي ؟

وقد رأينا بعد الوقوف على المزايا و النقائص للدراسات اللصيقة بالمسألة بالإضافة إلى خصوصية المدونة المعتمدة وثرائها معالجة القضية في أقسام ثلاثة :

يخص القسم الأول **البنية الصوتية في الدراسات الحديثة** . و إننا بهذا المدخل النظري سواء باستعراض الدراسات الغربية أو النظر في مثيلتها العربية الحديثة المتعلقة بموضوع بحثنا ، نطمح من خلال جملة من المتصورات و الأدوات النقدية إلى التمهيد لاستكشاف القوانين المحرّكة للبنية الصوتية في تراثنا النقدي .

و قد رأينا تقسيم هذه الدراسات إلى قسمين :

- **البنية الصوتية في ضوء المشاغل اللسانية** واخترنا لذلك ثلاثة نماذج أولها دي سوسير باعتباره سابقا في مجال البنية و إن استبطن هذا المفهوم واختار لذلك مصطلح النظام . ثم بنفنيست الذي استحدث مفهوم " **المستوى** " فكان له الدور

الأكبر في استنباط مفهوم البنية و مارتيني الذي أضاف مفهوم " **التقطيع المزدوج** " و هو ما يؤكد قدرة الكيانات اللسانية الصغرى على الفعل في معنى الكلمات

- **البنية الصوتية في ضوء المشاغل النقدية** التي تتفرّع إلى ثلاثة مفاهيم أساسية، مثّلت الجهاز المنهجي لقراءة هذه البنية .

المفهوم الأول : و تمثله اللسانيات البنيوية من خلال دي سوسير و من سار في فلكه من أمثال بنفنيست و جاكبسون و كوهين و ترى البنيوية أن البنى اللغوية ينبغي أن تدرس في حدّ ذاتها بغض النظر عن العناصر الخارجة عن اللغة بوصفها نظاما مجرّدا مستقلاً . وهو ما يحيلنا إلى تأكيد العلاقة بين البنية الصوتية ببقية الأبنية سواء منها التركيبية أو الصرفية أو البلاغية مع النظرِ في السياقات التي تعمل فيها و الوظائف التي تؤديها تلك البنى في سياقاتها المختلفة .

أما ثاني هذه المفاهيم : و تمثله اللسانيات الوظيفية من خلال نظرية مارتيني إذ تعد دراسة الأصوات في ذاتها غير ذات جدوى تضاهي دراستها لسانيا في ضوء وظائف اللغة كما يراها مارتيني . و قد مثلت الاختلافات الصوتية التي تميز الكلمة عن سواها للباحثين في علم اللسان منذ دي سوسير ، قطب الدرس و مجاله الحيوي ، ولذلك استبعد الصوت من مدار الدرس في اللسانيا الوظيفية ليترك المكان لوظيفة الصوت باعتبارها حمّالة دلالة [1] وبذلك تتنوع وظيفة الخطاب حسب ما يريد المخاطِب لكلامه أن يبلغ . فقد يؤدّي هذا الخطاب مجرّد الوظيفة الإفهامية ، وقد يتجاوزها إلى الوظيفة التأثيرية التي تمثل أهم خصائص الشعر ، وبذلك فإن التنسيق الصوتي يراعي ، إضافة إلى الإفهام الجمالية التي هي أسّ التأثير النفسي من غير تجاوز لبنية اللغة الصوتية . وهو ما يبينه جاكبسون بقوله "إن كل تحليل للنسيج

---

[1] انظر أحمد الودرني ، الأدب التونسي الحديث وسؤال الجمالية ، دار ابن زيدون للنشر ، ط 1 ، تونس 2007 ، ص 81

الصوتي في الشعر ينبغي أن يضع في اعتباره ضرورة البنية الصوتية للغة التي ينتمي إليها " [1]و هو ما يحيلنا إلى جمالية التلقي.

وثالث هذه المفاهيم : و تمثله مدرسة التلقي التي ترى أنه "لا يمكن أن نتصور حياة للأثر الأدبي في التاريخ دون مشاركة نشيطة فاعلة من قبل القراء الذين يظهرون ذلك الأثر . إذ بتدخلهم يساهمون في انخراطه ضمن التواصل الحي للتجربة الأدبية حيث لا يني الأفق يتبدّل ، وحيث يكون التحول الدائم من صعيد التقبل السلبي إلى صعيد التقبل الإيجابي و من محض القراءة ، إلى الفهم الناقد ومن المعيار الجمالي القائم إلى تجاوز ذلك المعيار بإنتاج جديد" [2]

لقد أصبحت قراءة النص الأكثر استئثارا باهتمام الدارسين، و الأكثر استحواذا على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها. وصاحب ذلك ازدياد فاعلية الدور الذي يلعبه المتلقي في عملية فهم النص و اكتشافه وإعادة تشكيله ، حتّى عدّ المتلقي ، في أحد أهمّ أدواره ، إعادة إنتاج للنصّ من جديد و ذلك بعد أن تم إنجازه بصورة أوّلية مفتوحة من قبل مؤلفه، إذ النص لا يكون حاضرا إلاّ بمدى أهمّية القراءات التي صاحبت وجوده ، كما لا يمكن الفصل بينه وبين أنماط التلقي التي تشكلت حوله. ومن هنا ليس بالإمكان تصور النص في وجوده المتعيّن إلا من خلال تحققه في التلقي والقراءة " [3] فأن تعرف ما هو النص هو أن تعرف كيف قرئ و كيف تم تلقيه في سلسلة القراءات و التلقيات المتعاقبة حيث لا يعيش النص إلا من خلال القارئ و

---

[1] Jakobson , Essais de linguistique générale : les fondations de langage , Trad , N, Ruwet , Ed , de Minuit , Paris , 1963 , P 242 .

[2] أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى و نظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ٧هـ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٤ ، ج ٢ ص ٦٢١

[3] إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية : دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٠ ، ص ١٠

من خلال اشتغال المتلقي به بل لا معنى للنص حتى يقرأه شخص ما، و يمنحه دلالة ما " [1]

وفي إطار الدراسات العربية فإنها لم تخرج عن هذا التقسيم ، سواء تعلق الأمر بالبنية الصوتية في المحاضن اللسانية أم باعتبارها مفهوما نقديا إذ تمثل هذه الأقطاب الخلفية النظرية للدارسين العرب المحدثين الذين اخترناهم نماذج . ولم يكن الاختيار اعتباطيا باعتبار الاختيارات المنهجية وكذلك اختلافهم في تطبيقات تباينت وفق زاوية النظر التي لم تصل في مجملها إلى تكوين نظرية جامعة مانعة وإنما كانت منشدّة إلى تصورات منهجية غربية ، وقد كان إيمانهم بجدوى المثاقفة كبيرا إذ لا يمكن حسب هؤلاء أن يقوم اليوم أيّ تبلور لنظرية مجالها البنية الصوتية بمعزل عن آراء القدماء و لكنها مشدودة بنفس الدرجة إلى تمثّل التجربة الغربية في مجال البنية الصوتية ، وإن هذا التواصل هو الطريق القويم إلى كل تحديث فكري بقطع النظر عن ذلك التحديث أهو النقد أم غيره من مجالات المعرفة [2] .

أمّا القسم الثاني فوسمناه ب "**جوهر البنية الصوتية** " و هو بالنسبة إلى هذا العمل جوهر باعتبار أنه يعتني بالمادة الصوتية جمعا واستعراضا و إن ظهوره على غيره من الأقسام من ناحية الحيز الورقي دفعتنا إليه ضرورة يغذيها حرصنا على الإحاطة بالمادة الصوتية في المدونة التي ندرس ، وهي مادة يغلب عليها أمران : الأول أنها مبثوثة في هذه المصادر غير منتظمة في فصل يحويها . و الثاني عدم اهتمام أصحابها بها باعتبارها نسقا له ضوابطه وشروطه .

ويقوم هذا القسم على ثلاثة مستويات :

---

[1] نادر كاظم ، المقامات والتلقي : بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣

[2] انظر أحمد الودرني ، قضية اللفظ و المعنى ، ٢ / ١٠٨٨

- **التوازن في مستوى الأصوات** : وفيه درسنا

التوازن بين الأصوات : وتشمل (علاقة المشاكلة - علاقة المضارعة)
التوازن بين الصوامت : وتشمل (التجنيس - الترصيعِ)

- **التوازن في مستوى الألفاظ** : وقد درسنا فيه

التوازن بين اللفظ واللفظ : و يشمل دراسة (السجع – الفاصلة – التسميط)
التوازن بين اللفظ و سياقاته : و يشمل دراسة (المشاكلة – التعطف – التطريز)

- **التوازن في مستوى النظم** : وفيه درسنا

التوازن الصوتي الأفقي : و يشمل (التشطير - الازدواج – التذييل)
التوازن الصوتي العمودي : (القافية - التضمين)

وقد حاولنا التمييز بين ثلاثة أنواع مختلفة في البنية الصوتية ولكنها متراكبة ومتشابكة ويمتد بعضها فوق بعض . كما يبدو الفصل بين جملة مكونات البنية أمرا مصطنعا في أحيان كثيرة ولكن ما يشفع لهذا الفصل ضرورة منهجية هدفها ملاحقة المادة الصوتية لاستيعاب كل الظواهر الصوتية رغم تسليمنا المسبق بأن الشعر أعمّ منِ أن يُختزِل في بنيته الصوتية مهما توسع تفاعلها مع بقية العناصرِ المكونة للنص الشعري .

إن دراسة جوهر البنية الصوتية بمختلف التصورات التي تحكمها حدا بنا إلى دراسة مختلف التفاعلات التي تنشأ عن تلقي النص الموسوم بهذه البنية التوازنية سواء من ناحية الوقع أو من ناحية المعنى . وهو ما سنحاول النظر فيه في القسم الثالث الذي خصصناه بدراسة "**في التفاعل مع البنية الصوتية** " من خلال فصلين هما

" البنية الصوتية والوقع "

" البنية الصوتية والمعنى "

و فيه بحثنا عما تثيره القراءة لهذا الجنس من الأدب من إشكاليات تتعلق في مجملها بتبين الوشائج التي تربطه بمتلقيه. وباعتبار أن الشعر تعبير باللغة منها ينشأ وإليها تؤول جمالية قراءة تفترض قدرة على التفاعل ، وهو ما لا يتأتى إلا بدرجة من الفهم تستكشف الجوانب المعتمة من النص . و بذلك يكون الوقع و الفهم في جدل كلاهما يفتح للآخر طريقا يجوس خلال النفس ، ومنها يرتدّ إلى النص الفاعل بالوقع إمتاعا ومؤانسة، أو إثارة واستفزازا . و هي مظاهر تشي باستجابة المتلقي للنص، حيث يفترض أن يكون الخطاب قادرا على حفز المتلقي على التفاعل معه، والتأثر به . ومن هذا المنظور ظل يشكل بلوغ هذا الحد من حدود الوظيفة الشعرية مقياسا ثابتا من مقاييس تقويم الشعر، عمل بعض النقاد على إرساء مفهوم له يحدّه، و من ثمة يرسي قاعدة لفهم هذه الوظيفة الجمالية .

لقد بحث النقد مسألة تأثير البنية الصوتية في إطار علم البلاغة باعتبارها علما يهتم بطرق توصيل المعنى أكثر من اهتمامها بالمعنى ذاته ، وهو ما يؤكد فاعلية هذا العلم في توجيه البحث إلى الجوانب التأثيرية للشعر و من هنا كان السعي إلى تحديد طبيعة التأثير الشعري مبحثا لا يمكن فصله عن إشكاليات تلقي النص الشعري.

إن محاولة الاستقصاء في معاينة الموروث النقدي من مصادره الأساسية أدت بنا إلى تبين بعض السبل ، ولعل أهمها مطاوعته للدراسة القائمة على التلقي ، بل بدا

لنا أن النقد العربي القديم سابق لنظريات جمالية التلقي في اعتنائه بالمتقبل و سعيه الدؤوب للتأثير فيه، وحين كانت دراستنا تمسح أعصرا من تاريخ الأدب ونقده ممتدة على ما يربو عن ثمانية قرون بغاية الاستكشاف والاستقصاء لهذا التراث في مجال دراسة البنية الصوتية عموما درسنا فيها جدليات الوقع والمعنى باعتبارها مفهوما ملاصقا للأدب عموما والشعر خصوصا ، بل هو عنوان لشعرية النص . غير أن هذا التلقي سواء في الدراسات النقدية أو البلاغية لا يبلغ شأو التلقي الذي عرف في بداية السبعينيات في جامعة كونستونس بألمانيا و الذي جاء مختلفا عن المنهج البنيوي الذي وظفنا مقولاته في إطارين : إطار اللسانيات البنيوية مع دي سوسير ومن نحا نحوه ، وإطار اللسانيات الوظائفية مع مارتيني و أضرابه ، نقد أعطى هذا المُنتج الجديد المتلقي أهمية حاول بها التفرّد ، وعليه اعتمد في تأسيس قراءة وازت المناهج التي سبقتها بل بذّتها و أبانت عن قصور في غيرها من المناهج ، وقد استطاع هذا المنهج أن يكتسح الساحة النقدية ويقدّم نتائج جيدة في مستوى دراسة الموروث النقدي عموما[1] أو مجزءا : سواء بدراسة ناقد واحد أو مصنف واحد [2]

---

[1] من النماذج الناجحة في هذا المجال دراسة لمحمد المبارك بعنوان استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1999

[2] من هذه النماذج نذكر مثلا ، سمير (حميد) ، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٥ و أحمد الودرني و نخص الجزء الثاني من أطروحته قضية اللفظ والمعنى وكذلك كتابه نظرية المعنى ، مركز النشر الجامعي ، تومس ، ٢٠٠٨ ، ص ١٥٥ ، و فورارى (تسعديت)، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٨

القسم الأول :

البنية الصوتية في

الدراسات الحديثة

في مصطلح البنية :

ازدادت الحاجة إلى تحديد متصور البنية، وضبط تعريفها، وإبرازها لبنة في كل بناء، تتحدّد طبيعتها من خلال طبيعته وغدت "البنية" هاجساً معرفياً في معظم العلوم، تدرك في ذاتها قبل أن تؤسس على حقيقتها تصور هذا العلم، أو ذاك، وقد عكف على تعريفها دارسون كثر منهم الغربيون ومنهم العرب .

يرى "أندري لالاند" في معجمه أنّ البنية: " تستعمل بمعنى خاص، ووحيد من أجل تعيين كل مكوّن من ظواهر متضامنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقاً بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"[1].

وهذا التصور قريب من المقاربة الصرفية للكلمة، حينَ ننظر إليها مجتمعة من خلالِ "حروف البناء" التي تفقد كل دلالة إذا عزلت عن بعضها بعض، فلا وجود لها فعلياً إلا من خلال تضامّها، ودخولها في علاقات متبادلة وفق قواعد البناء الصرفي، لتغدو "بناء" دلالياً تتعاون فيه الأصوات لإنشاء "الكل". وقد يتسع هذا التصور ليضم بناء أكبر تنغلق فيه البناءات الصغرى على نفسها، فتفقد دلالتها إلا إذا دخلت في علاقات مع غيرها في مجموع "الكل" . وهو التصور الذي يبرز في جميع محاولات الحد ، خاصة وأنه ينزع منزعاً فلسفياً في مرماه وأبعاده .

1 A.Lalande , Vocabulaire technique et critique de la philosophie .14 eme ed . 1983 . p 1031

يرى "ليفي شتروس" أن للبنية صلة بالنسق والنظام، فهو يؤكد أن عناصرها المكونة ثابتة، وإذا تعرضت للتبديل، أو التغيير، أو الخلخلة، تحولت باقي العناصر وفقدت البنية عنصر النسقية، والنظام، وبهذا تكون البنية: "عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب متبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحدد المعنى الكلي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصر ذاتها"[1] . و قد استفاد "ليفي ستروس" من الحقل الأنتروبولوجي، فهو الذي وسع مجال "البنية" وأخرجها من دائرة التصور المجرّد المغلق على اعتبار التقاليد، والطقوس، والأساطير بنيات تشكّـــل كظواهر تؤثث حياة الإنسان[2] . ذلك أن البنيويين ، وهم يقبلون على اللغة ، يتساءلون عما يدرسون في نهاية الأمر، مادامت اللغة تخرج عن طوق الصوت، والخط، والدلالة، والإشارة إلى ما وراء اللغة، فهي ليست منتزعة: "من إطارها الثقافي، ومن الحياة المجتمعية، ومن التاريخ، ومن نفس هؤلاء الأشخاص الذين يتحدثون بها. فإن هذا دليل على أن علماء اللغة كلما أمعنوا في استخدام منهجهم ظهرت حاجتهم الملحة للاقتراب من هذه الظواهر عن طريق الدراسات الأنتروبولوجية" [3].

ذلك أنّ التصور الفلسفي للبنية لا يقدم إلا وصفاً هيكلياً مجرداً، يضيق ويتسع، إذا طُعّم بالبحث في مجالات أكثر واقعية، تقدم حقيقة البنية من خلال مفاهيم النظام والنسق، لا على المستوى اللغوي، بل على مستوى الوجود الإنساني: ماضياً، وحاضراً، ومستقبلاً. ومن هذا اليقين يرى "فولكيه" أنه ينبغي على الدراسات والبحوث في مجال العلوم الإنسانية: "أن تُشيِّد الطريقة البنيوية بمعنى توضيح الموضوع الذي تودّ دراسته بوضعه داخل بنية حيث كان موجوداً، ومتضمناً من

---

[1] . Levy Strauss(Claude) . Antropologie structurale. Plon . Paris . 1958 . P 58

[2] مهيبل عمر ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ، دار المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨١ ، ص ١٧

[3] فضل صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، ط3، بغداد، 1987، ص ١٩٢

قبل" [1]. وميز فيها "جان بياجي" خواص ثلاث، تحدد ماهيتها في تضافرها مع بعضها بعض، فتتحدد استقلاليتها عن غيرها، وتحافظ على بقائها واستمراريتها، فخاصية "الجُملة": تكشف تكوُنها من عناصر خاضعة لقوانين تركيبية محكمة تميزها عن غيرها. أما خاصية "التحولات": فتعني أن أي تحول حاصل في أحد عناصرها يستتبع تحوُّل الباقي، وبالتالي تغير هيكل البنية وتحوّله ، ذلك ما يستدعي الخاصية الثالثة: "الضبط الذاتي"، والذي يضمن لها اكتفاءها الذاتي، وعدم خضوعها للمؤثرات الخارجة عنها، ويحميها من التفسخ والاندثار، ويتيح لها الانغلاق التام على نفسها كنظام . لذا أضفى عليها الفهم الأنتروبولوجي سعة وشمولاً، حين حول هذه "اللغة" التي ارتضاها "جان بياجي" في حقل المعارف الرياضية، والفيزيائية إلى تصورات تتمثل الظواهر البشرية بنيات يمكن عزلها، وتفكيكها، واقتراحها نماذج مفترضة تتحول بعد الفحص إلى وقائع، ليس من الضروري مشاهدتها مباشرة حتى نسلّم بوجودها.

ويذهب "أندريه مارتنيه" إلى أن "البنية" لا تشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد المكونة لها، لأنها تتعلق أساساً بالكيفية التي جمعت بها العناصر، ورُكبت في تآلف لتحقيق الشيء من أجل أغراض معينة . فهي ليست مجرد نسق منجز وإنما هي "كيفية" يُستفسر منها عن الطرائق والخطوات التي أفضت إلى تكوين الشيء، فهي، بهذا الاعتبار ، جملة المراحل التي جعلت العناصر تتآلف فيما بينها لتُشكل هذا البناء، ولا يكون ذلك إلا إذا تحدّدت الغاية منه ووضح الغرض فيه .

إن تحديد الغاية، والإشارة إليها من خلال فهم "الكيفية" أتاح لتصورات جديدة أن تلج ساحة البنية وأن تجعل انغلاقها أمراً نسبياً مادامت الكيفيات خاضعة لألوان الاستعدادات تمليها شروط خارجية، أشار إليها البحث الأنتروبولوجي من حيث اعتبار العادات، والطقوس، والأسطورة بنيات مُركبة للكون البشري في ماضيه، وحدّدها البحث الاجتماعي، والتاريخي من خلال الواقع وتناقضاته وجدل طبقاته في حاضره ، وهو ما نجده عند "لوسيان غولدمان" حين يتحدث عن البنية: " إذ أنه

---

[1] نفسه ، ص ١٩٣

يضفي عليها مدلولات متعددة تبعاً للسياق الذي ترد فيه، فهو في دراسته عن "ديكارت" و"باسكال" و"راسين" يقصد بالبنية النظام، أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصر. هذه العناصر التي تتحدد طبقاً لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يستخدم البنية في كتابه "نحو اجتماعية القصة" بمفهوم الشكل القصصي أحياناً، والنظام الداخلي للقصة أحياناً أخرى. ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر" [1] . فهو لا يحتفظ إلا بالتصور الشكلي العام، ثم يلبسها مادة تتلاءم وحقول البحث، فهي "بنية" تعني تجليات الشكل في خصائصه المختلفة، وهي "بنية" تعني المضمون الفكري لزمن معين. وهي مرونة تُمكّن الدارس من إفراغ الموضوع في "بنية" تحدد عناصره الأولية، قبل أن تسكن النظام الشامل.

إن تعدد معاني مصطلح "البنية" مرده إلى استعمالها في حقول معرفية مختلفة من قبل باحثين اختلفت طرائقهم في التفكير باختلاف مناهجهم وأدواتهم، فكلّ يبحث لها عن سمة تخدم الغرض الذي يرمي إليه وهو ما يتيح له ضبط المعرفة في شبكة من العلاقات المتبادلة بين بناها، فينشأ بين عناصرها نظام تواصلي، وهو ما يحدد وظيفة البنية عنده داخل النظام وهو ذات الأمر الذي دعانا إلى البحث في هذه المطبّـــات النظرية بهدف ضبط العلاقات بين البنى الجزئية المكونة للبنية الكلية .

أما وقوفها على السياق، فلأنها تتلون بلونه ، وتكسب مادتها منه، وتتميز عناصرها بميزته، وهو ما يجعل رصدها في هذا السياق يختلف عنه في سياق آخر ويكسبها حيوية أكثر، لأنها ستكسب سياقاً داخلياً من نسقها الضمني، وسياقاً عاماً من الوسط المعرفي الذي يمدها بميزة عناصره، تُضاف إلى تعدد معانيها.

وقد دعا "رولان بارت" إلى وصف الإنسان الممارس للبنيوية "بالإنسان البنيوي" وهو: "الذي لا نعرفه بأفكاره، ولا بلغته وإنما بخياله، أو بطريقة تصوره للأشياء، أي بالطريقة التي يعيش بها البنية داخل نفسه، ولهذا فالبنائية بالنسبة لمن يستفيد منها

---

[1] صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ١٧٩

إنما هي نشاط إنساني قبل كل شيء"[1].

"ولسوء الحظ إن كلمة "بنية" "اسم" وليست "فعلاً"، فحين نستعمل "اسماً" نميل على الدوام إلى البحث عن جوهرها، وبذلك يؤول بنا الحال إلى معاملة "البنية" على أنها شيء، لا على أنها تشكيل لفعل ليس له واقع منفصل عن البشر الذين يفعلون والذين يعطون صفة راهنة لبنية اللغة في كلامهم وكتاباتهم، لبنية أسطورة ما في مسالكهم، أو معتقداتهم"[2]. وهو ما يؤكده "أندريه مارتنيه" عندما يتحدث عن "كيفية" يحقق بها الفعلية التي يتولاها الإنسان بالإنشاء لغاية و ذلك في إطار مفهوم النظام الذي كرّسه أستاذه دي سوسير من قبله وهو الباحث عن سرّ الانتظام في اللغة سواء على المستوى الأفقي أو المستوى العمودي

في العلاقة بين النظام و الانتظام :

إن مصطلح نظام système يوافق إلى حدّ ما مصطلح بنية و هو المصطلح الذي شاع في اللسانيات سواء مع دي سوسير أو من بعده . ويحوي النظام مجموعة من العناصر المتضامنة التي تكتسب قيمتها من خلال علاقتها ببعضها البعض مكوّنة كلاًّ totalité .

و بذلك تكون عناصر اللغة المدروسة من أصوات، وكلمات ، و أبنية إعرابية ، وأبنية دلالية مجموعة من العناصر المترابطة المكونة نظاما من العلاقات .

و يمكن أن نعرّف النظام من الناحية الإبستيمية بأنه مجموعة من العناصر المتفاعلة في ما بينها من ناحية ، و بينها وبين الخارجِ من ناحية أخرى . ويمكن تقسيم

---

[1] نفسه ، ص ١٢

[2] انظر الحبيب مونسي ، مقاربة الكائن والممكن في القراءة الغربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ت ، ص 252

العناصر المكونة للنظام إلى أقسام متوافقة من حيث عملها داخل النظام فيتحدد كل قسم بمجموعة من الخصائص .

أما مصطلح بنية فهو يوافق ما يمكن أن نسميه بمبدإ تنظيم الموضوع المدروس ، ويعني مفهوم "مبدأ" في ذاته ، أن الأمر لا يتعلق بوصف شامل للموضوع بل بوصف معطيات تسمح بالقول إن الموضوع منظم ، ولا يكون من أجزاء غير قابلة للتمييز .

إن الغلبة في الدراسات الحديثة ، وهي تدرس البنية الصوتية، كانت لدراسة الصوت يتردد وفق أزمنة متعادلة و هو ما سنصطلح عليه ب"التنسيق الصوتي" القائم على الانتظام لذلك فإن دراستنا متأتية من كونه جزءً من البنية بمعنى أنه بنية فرعية تساهم مع جملة من البنى الجزئية الأخرى في تشكيل البنية الكلية وعلى هذا الأساس فإنّ الإيقاع هو المرادف الإجرائي الذي يقوم مقام الانتظام في علاقته بالنظام. وإن السؤال الذي يفرض نفسه ونحن في مستهل دراسة البنية ، سؤال يتخذ من البنى الفرعية موضوعا له ، ولعل الإيقاع هو أهم هذه البنى الفرعية المشكّلة للبنية الصوتية . ولذلك فإن النظر في حدود هذا المفهوم يساعدنا على تبين جملة البنى الفرعية التي تقوم على التنسيق الصوتي

إن الإيقاع بما هو بنية فرعية أساسها التماثل الصوتي زائد التكرار، يمثّل رقما صعبا في دراسة البنية الصوتية. و هو متصور هلامي عزّ عن التحديد، لكنّ تفصّيه عن كل حدّ جامع مانع[1] لم يصرف الدارسين عن النظر فيه بمحاولة إيجاد تعريف له، وهو في غموضه و إصرار الدارسين على استعماله، شبيه بمتصور الصورة

---

[1] يقول بيار لوسون في هذا الشأن « la très grande ancienneté du sujet n'a que peu contribue a sa clarification , depuis toujours est obscur. Cela s'est traduit par une prolifération de définitions toutes plus impressionniste les unes que les autres », Pierre Lusson, « sur une théorie générale du rythme », in : charge de forme, biologies et prosodies,Union générale d'éditions, France, 1975, pp 225-226 :

- كما يورد ميشونيك في كتابه: Critique du ryttme: قولا لبول فالري مفاده « Ce mot , rythme , n'est pas clair. Je ne l'emploie jamais »P149

الشعرية. ولعل "السبب في صمود هذين المفهومين على الرغم من غموضهما، هو كونهما يتقاسمان البنية المميزة للشعر، أو جوهر الشعر، ولذلك فكل قراءة دالة للشعر لا بد من أن تنطلق منهما، وإلا بدت أقرب إلى دراسة الأجناس النثرية . وكون الإيقاع بتلك الصفة هو ما جعل الشعر يُختزل من حين لآخر في هذا العنصر أو ذاك، فيقال: الشعر تصوير، أو يقال: الشعر كلام موزون. ولكلّ من القسمين نواة و أدوات، فنواة الصورة، الاستعارة، ونواة الإيقاع ، الوزن بمفهومه العام القابل لاستيعاب كل صور التنسيق الصوتي العروضي وغير العروضي"[1]

وحين أيقن الدارسون من التباس متصور الإيقاع عدلوا عن البحث في ماهيته إلى البحث في مظانّه فكان الإيقاع بهذا المفهوم "ظاهرة معقدة ناتجة عن مكوّنات لسانية مختلفة فهي الطريقة التي تتوزع بها عناصر مترددة عبر القول، من هذه العناصر ما هو جوهري وهو النبر والوقف ومنها ما هو ثانوي قوامه الوحدات الصوتية، والبنى التركيبية، والألفاظ المعجميّة التي قد يسهم ترجيعها في خلق إحساس بإيقاع ما".[2]

إن لفظ إيقاع ، في الأصل ، من مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام ، ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص . و إن العودة إلى مادة (و.ق .ع) في كتاب العين للخليل ، وهو الذي وضع علم العروض ، لا تتضمن لفظ الإيقاع في مشتقاتها ، وليس في لسان العرب غير هذا التعريف الموجز " الإيقاع من إيقاع اللحن و الغناء ، وهو أن يوقّع الألحان و يبيّنها . وسمّى الخليل ، رحمه الله ، كتابا من كتبه في ذلك المعنى : كتاب الإيقاع.

ولا يكاد يخلو مصدر من مصادر الموسيقى من تعريف مصطلح الإيقاع ، والنظر في أنواع الإيقاعات وما يتصل بها من خصائص وميزات من ذلك قول ابن

---

[1] العمري محمد، مقال البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي، ضمن كتاب الأدب الكويتي خلال نصف قرن، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ط1، 2008، ص 106

[2] Catherine kebrat. Orecchioni . la connotation. Picard , Paris , 1981, P 64

سينا في كتاب الشفاء " الإيقاع من حيث هو إيقاع ، تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام ، كان الإيقاع شعريا " [1] فالإيقاع إذن ظاهرة صوتية أعم من الوزن في الكلام الموزون و أنه وقف على المادة الصوتية لا يتعدّاها . وفي ذلك ما يفسر غياب مصطلح الإيقاع من علم العروض ، ونيابة مصطلح الوزن عنه في الدلالة على موسيقى الشعر فيه . و لما كان الشعر بنية تركيبية، فإن الإيقاع لازم فيه لإظهار تركيبه الزمني أي الامتداد المنسق في الزمان لبنية الخطاب اللغوية، وتركيبه المكاني أي التناسب الجمالي لبنية الخطاب الدلالية . لذلك كانت أعمق القصائد شعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية .

وقد أشار أرسطو إلى وسائل المحاكاة في الشعر وهي: الوزن والإيقاع واللفظ والنغم لأن المحاكاة بالصوت هي أبرز ما يميز الشعر. كون الصوت مادة الشعر الأولى .

وقد ألحّ المسعدي على طبيعة الإيقاع العربي الكميّة و لم يتغافل عن إمكانيّة أن يكون الإيقاع في العربيّة نبريا أيضا يقول: "ولا شك أن الإيقاع العربي ليس كميا محضا أي قائما على نسيج المقاطع الطويلة والقصيرة فقط بل هو كمّيّ ونبريّ معا وإن غلبت عليه السّمة الكمية غلبة واضحة " [2] وقد غلبت عنده عبارات من قبيل "رجع الأزمنة " و "الترديد الدوري" [3] تعبيرا عن هذا المفهوم الذي يحدّه حدّا يمتزج فيه الكميُّ بالنبريّ امتزاجا لا يبين منه تعسف أو تكلف فيقول:"الإيقاع هو ما نشعر به من الانتظام في رجع الأزمنة الموسومة وأن هذه الأزمنة الموسومة تنشأ عموما

---

[1] ابن سينا ، كتاب الشفاء ، تحقيق زكرياء يوسف ، مطبعة القاهرة ،1956 ص 81 .

[2] نفسه، ص ١٢٥

[3] المسعدي محمود، الإيقاع في السجع العربي : محاولة تحليل و تحديد ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ١٩٩٧، ص ص ١١٢ _ ١١٨

عن أصوات تتمايز بمداها وارتفاعها أو شدّتها"[1] . إن هذا المزج بين الإيقاع الكمّي والإيقاع النبري حاوله كذلك تمام حسان و محمد مندور، فالإيقاع عند محمد مندور "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاث السابقة وكرّرت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات"[2] ، وهو يكرّر كلام ابن سينا " الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات (...) وإذا اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف، المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا "[3] ونفس المعنى يؤكده التوحيدي في ردّه عن سؤال ما الإيقاع ؟ "... الجواب فعل يكيّل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة " [4] ويرى سعيد بحيـــري "أن السبب الرئيسي في كون إيقاع العربية كمّيّا يكمن في قلة عدد الحركات القصيرة والطويلة في اللغة العربية فضلا عن الحياة البدوية الرتيبة التي يحياها الشاعر بالبادية [5] وهو بهذا التعريف يخلط بين الوزن والإيقاع باعتباره الوزن جزءًا من الإيقاع و هو أمر يمكن أن يقبل في دائرة التقاطع بين الجزء والكلّ.

وقد ميّز أرسطو بين الوزن والإيقاع باعتبارهما نمطين تكراريين ولكن الوزن عنده مناسب للشعر ولا ينبغي استعماله في النثر أو الخطابة وهما جنسان يناسبهما الإيقاع.

إنّ البنية الصوتية، باعتبارها مفهوما مجرّدا تحتلّ إذن متصورا إشكاليّا ما انفك يثير كثيرا من الخلاف بين الدارسين ، كما أسلفنا القول، وقد كثرت الدراسات التي

---

[1] نفسه ، ص ١١٢

[2] بحيري سعيد ، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي ، مجلة فصول ، مجلد 6، العدد 3، 1986، ص ص 191_ 205

[3] ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، ضمن كتاب الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خميّس الورتاني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريّة :اللاذقية، ٢٠٠٥، هامش الصفحة ١١

[4] أبو حيان التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق محمد توفيق حسين ، دار الآداب ، بيروت طبعة ٢، ١٩٨٩، ص ٢٨٥

[5] عن سعيد بحيري ،ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر ، ص ١٩٦

كانت موضوعا لها وكثرت النظريات حول طبيعتها الفعلية حسب عبارة "رينيه ويلك" الذي اكتفى بالإشارة إلى اثنتين من هذه النظريات:
تجعل الأولى من البنية الصوتية في الشعر معادلا للإيقاع أو مختزلة فيه ، باعتباره قوام هذه البنية و أسّها في المنجز ، وتحدّ من غلوائه في مستوى المتصور باشتراطها أن يكون دائريا .
وتمنحه الأخرى تصورا متسعا فتضمّنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة.
وطبيعيٌّ أن تطابق النظرية الأولى مفهوم الإيقاع بالوزن وترفض من ثمّة كلّ إيقاع خارج المنجز الشعري باعتباره تناقضا أو من قبيل المجاز فحسب.
أما النظرية الثانية فإنها تتسع لتشمل النثر بمختلف أنماطه ومستوياته على اعتبار أنّ إمعان النظر فيها لا بدّ من أن يستنبط لها إيقاعا ما.[1]

و بهذا المفهوم عرف جاكبسون الشعر بأنه " خطاب تتكرر فيه نفس الصورة الصوتية إن جزءا أو كلا " [2] وهو إنما يتبنى نظرية جيرار هوبكنز الذي أقرّ هذه النظرية اعتمادا على المعنى الأصلي لكلمة بيت vers وهو "versus " [3] أي العودة أو رجوع الشيء على نفسه " [4] و من هذا المنظور يكون الشعر " الخطاب المستعاد [5] « Discours du Même » . وهكذا فإنّ العدد في النثر متحرر أصلا

---

[1] وليك و أوستين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين هلال ، مكتبة مصر : القاهرة ، د ت ص ١٦٤

[2] Jakobson Huit questions de poétique , coll , points, ed du seuil, Paris, 1977 .p133

[3] على الرغم من استقرار ترجمة مصطلح Vers في الدراسات العربية المهتمة بهذا الموضوع فإن مصطلح VERSUS اليوناني الأصل لم يستقر على مصطلح بعينه . إذ يقترح له محمد الولي في أطروحته الموسومة بالاستعارة ص ٨٥ مصطلح نظم في حين يرجعها حمادي صمود إلى نفس الدلالة التي تحيل عليها كلمة vers مع إقراره اختيار مصطلح "ترصيع" أو "رد الأعجاز على الصدور " وهو حسب رأيه " مصطلح ينطبق بشكل غريب على معنى الأصل اللاتيني Versus " التفكير البلاغي ص ٢٩٠

[4] حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب : أسسه و تطوره إلى القرن السادس ، هامش عدد 2 ص 290

[5] نفسه، ص ٢٩٠

من القواعد. إلاّ أنّ الخطاب المشدد على الفنية قد اتخذ لنفسه بعض الصفات التي تقرّبه من الشعر. والواقع أن هذا المقابل الإيقاعي النثري للعدد الوزني الشعري هو التوازي [١] ولا غرابة، والحال هذه، أن يكون هذا النوع من البنى الصوتية الذي يشمل مختلف أنواع النثر، هو من الاتّـساع على نحو قد لا يمكن ضبطه أو حدّه، وبذلك ينفتح باب قد يستعصى على الباحث بعد ذلك غلقه .

إن النثر Prose يعني فيما يعني التوجه إلى الأمام Provorsa وهو بهذه الحال يتعارض مع النظم Versus الذي يعني فيما يعني أيضا الرجوع أو الدوران والعودة المطّردة ، على غرار الرقص ، لنفس المقوّمات الإيقاعية. وقد عبر ريتشاردز عن ذلك في كتابه مبادئ النقد الأدبي ، بقوله :" إن الوزن كان مقترنا تاريخيا بالرقص ، وأن العلاقة بينهما ما زالت قائمة . هذا صحيح ببعض المقاييس، على الأقل ، فإما أن تتبع مقاطع الكلمات صور حركية أو صور أحاسيس راقصة ، أو حركات خالية و أوّلية فتشكل حركة الكلمات " [٢]

إن اختيار"البنية الصوتية" مصطلحا يشمل كل المتصورات التي لها علقة بالتوازي أو التوازن أو الانتظام و هو رأي يؤكده رومان جاكبسون الذي يعتبر أن الإيقاع شكل مضاف إلى بنية الكلام العادي العارية من كل إيقاع Une sur - forme
و يعود هذا المفهوم إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر " و ملخص هذا الرأي أن الكلام المنثور مهما كان معناه مبتذلا إذا أضيف إليه إيقاع اكتسب وظيفة شعرية . ويؤكد هنري ميشونيك أن الإيقاع هو الدال الأكبر" [٣] بمعنى أن الإيقاع هو شكل

---

[١] محمد الولي ، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية ، منشورات دار الأمان ، الرباط ، ط1، 2005 ، ص 85

[٢] ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، سورية : دمشق ، ط 1 ، 2002 ، ص 131

[3] Henri Mechonique , Critique du rythme، εδ ϖεργιερ . 1982, P37 ,55 , 70 , 71 , 72 , 77 , 94 , 98 , 99

منتج لمعنى Le rythme - sens . و من أهم مظاهر هذا الإيقاع «جرس الألفاظ" و "المحسنات البديعية" وهي أدوات يستعين بها النّـــثر لتوليد إيقاعه، باعتبارها وسائل ذات طابع لفظيّ صوتيّ في المقام الأول [1] كما أنها ليست مختصة بالنثر، بل لعلّــه من الأنسب القول إنها مستعارة من الشّعر. ولمّا كان الشعر لا يكتفي بها في توليد بنيته الصوتية تبينّا مدى ضآلة إيقاع النثر إذا ما أُريد له أن ينافس البنية الصوتية للشعر. بل إنّ الإيقاع يتحوّل إلى حدّ أجناسيّ فاصل يحرس الحدود ويأبى التماهي بينها بل يصير شكلا مضادًا Anti-forme وهو ما يؤكده جان كوهين إذ يعتبر الإيقاع شكلا مضادًا لبنية الكلام في النثر العادي و قد عرض لهذه المسألة في كتابه بنية اللغة الشعرية في مناسبات متعدّدة نذكر منها قولــــه : " ... بكلّ بساطة، وفي كل الأحوال ثمة خلاصة واحدة أمكن استنتاجها وهي أنّ الشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر بل إنه نقيض النثر "[2]

أما دارسو الشعريّـــة المستلهمون للبحث السيميائي فقد رأوا ترجمة مصطلح Prosodie بمصطلح تراثي هو "التطريز" [3] يقول قريماس في مقال له بعنوان "نحو نظرية للخطاب الأدبي" : " يمكن أن نجمع تحت اسم المستوى التطريزي مختلف التجليات فوق ـــ تقطيعيّة لمستوى التعبير، ابتداء من نبر الكلمة مرورا بطبقات تشكل الملفوظ (القول) وصولا إلى التموّجات التّنغيميّة للجمل المعقّدة

---

[1] إدمان إروين، الفنون والإنسان ، مقدّمة موجزة لعلم الجمال ، ترجمة مصطفى حبيب ، مكتبة مصر، القاهرة ، ط١، د ت ، ص ٦٠

[2] ....de tous les faits une même conclusion se dégagée , le vers n' est pas simplement différent de la prose , a elle, il n'est pas de la non prose mais de l'anti-prose. » Structure du langage poétique, Paris 1966, p 96,

[3] انظر ترجمة محمد العمري لهذا المصطلح في مقاله البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي ، ص ١٠٦ وقد ترجمه عبد الله صولة ب"النغم" أو "الجرس" في مقاله 'مفهوم الآيقاع عند محمود المسعدي كما يتجلى من خلال كتابه: "الإيقاع في السجع العربي " من كتاب محمود المسعدي بين الإبداع والإيقاع ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، أكتوبر ١٩٩٧ ، ص ٩٧

والدورات الخطابية (الإلقائية)[1] . وقد جعل جان كلود كوكات "التطريز" قسيما للصوت في مقال له بعنوان "المستوى الصوتي التطريزي" من نفس الكتاب المذكور، وبذلك فإن البنية الصوتية بمختلف تشكّلاتها التوازنية هي الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم. أو على الأقل هي الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازَع في شعريتها [2] وهو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر، كما يبدو أنه عنصر غير قابل للتعويض إلا من طينته ومادته وهو ما يؤكده بول زمبطور في كتابه "مدخل إلى الشعر الشفوي" بقوله: "يبقى أن الإيقاع في جميع أنحاء العالم حسب الكلمة المشهورة لمايكوفسكي "هو القوة المغناطيسية للشعر"[3] وقد نعتت البنية الإيقاعية بموسيقى الشعر حينا وبالبنية الصوتية أحيانا وبالمستوى الصوتي حينا آخر. وقد أُلّــفت كتب ومقالات عديدة بهذا العنوان منها موسيقى الشعر لإليوت ترجمه محمد النويهي ضمن كتابه "قضيّــة الشعر الجديد" [4]، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس [5]، وموسيقى الشعر العربي لشكري عيّاد [6]، و في البنية الإيقاعية للشعر العربي لكمال أبو ديب [7]، و البنية الصوتية في الشعر العربي لمحمد

---

١ انظر مقاله "Pour une théorie du discours poétique قدم به كتاب Essai d'une sémantique poétique وهو كتاب مشترك ص١١

2 انظر Cohen Jean , structure de langage poétique , flammarion, Paris , 1966 . p 10

3 Paul zumthor , introduction à la poésie orale , Poétique , N52 , Nouvembre , 1982 . p 56 et 57

٤ موسيقى الشعر لإليوت ترجمه محمد النويهي ضمن كتابه قضيّة الشعر الجديد

٥ أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، ط1، بيروت، (د.ت).

٦ عياد شكري ، موسيقى الشعر العربي ،

٧ أبو ديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1974.

العمري[1] والبنية الصوتية للكلمة العربية لعبد القادر الجديدي [2] و البنية الصوتية للشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة لمحمد الدناي [3]... الخ." ومن هنا فلا أرى من المناسب جعل العروض والقافية مساويين للإيقاع كما يُفهم من العبارات الاختزالية لبعض الباحثين[4] حين يقولون: الإيقاع أو الوزن أو القافية أو العروض عامة بل إنّ الوزن نفسه لا يعني في تعريف المدقّـقين من القدماء، الوزن العروضي المجرّد وحده، فقدامة بن جعفر الذي طالما حُمّل وزر تعريف الشعر باعتبار الوزن يقول:"ومن نعوت الوزن التّرصيع"[5]. والتّرصيع مكوّن شعريّ حرّ وغير حرّ"[6] .

فليس الإيقاع وقفا على اللغة حتّى يتيسر حدّه، ولا هو من أمر الشعر وحده ليتسنّى ضبطه، ولا هو منعدم في النثر فيُعفي الباحث من درسه. بل الإيقاع يجري في اللغة تُـستعمل في ضروب شتّى من القول جريانه في مختلف الفنون. وهو يجاوز اللغة والخطاب والفنّ ليشمل الكون فيتخلّل عناصر الطبيعة، فتفصح عنه عودة الفصول وتعاقب الليل والنهار ومدّ البحار وجزرها وهجرة الطيور وأوبتها مما جعله في تصوّر بعض الدّارسين قرين الحياة ينشأ فتكون ويتعطّل فتزول [7]

---

1. العمري محمد تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة. الفضاء. التفاعل، الدار العالمية للكتاب،الدار البيضاء، ط1 ،1990

2. عبد القادر الجديدي ، البنية الصوتية للكلمة العربية ، المطابع الموحدة ، تونس ، ط1 ، 1986

[3] مشبال محمد ، البنية الصوتية للشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة : المقصورات نموذجا ، مجلة دراسات دراسات سيميائية العدد الثاني

[4] انظر على سبيل المثال لا الحصر أطروحة خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية : اللاذقية، ط ١، سنة ٢٠٠٥، ص ص ١١- ١٢

[5] ابن جعفر قدامة ، نقد الشعر، ص٤٠

[6] العمري محمد، البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي ، ص 108

[7] عبيد حاتم ، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ٢٠٠٥، ص ٩٤

ولكن هذا الكلام لا يُـقبل على عواهنه ، إذ " حريّ بالباحث متى رام حقيقة الضبط المصطلحي و الوضوح المفهومي أن يعمد إلى المفاهيم و يعالجها من أصولها جذريا. لذا فإننا نرى أن الحديث عن الإيقاع يجب أن يحصر في الفعل الواعي المقصود . وطالما أن الشاعر أو الرسام أو غيرهما قد عمد إلى توزيع على نحو من الأنحاء ، وفي توزيعه قصدية حملته على ذلك محاولة صياغة بنى متشابهة و متناظرة ، أي منتظمة ، فإن هذا العمل أولى بالقبول و الدراسة و محاولة التأويل لا بالرفض .. ولعل مأتى عدم الاعتراف بإيقاع للخط هو عسر الخوض في اللغة البصرية " [1]

وبذلك فإنّ اعتبار الإيقاع رديفا للبنية الصوتية التوازنية القائمة على مقومات تكرارية تبتدئ بالصوت المعزول وتنتهي بالبيت وقد استوى نظمه نقبله من باب التوسيع المتصوّري أو تقاطع الجزء بالكلّ ، والمجرّد بالمحسوس ، وهو ما نتج عنه تداخل في المتصورات من غير أن يفقد المصطلح خصوصياته وهي أمور نجد لها في التراث النقدي أمثلة كثيرة منها ما يدخل في نطاق عملنا في اللاحق من الأطروحة.

---

[1] خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ص ٦٢

الفصل الأول:

البنية الصوتية في الدراسات الغربية

يستدعي مفهـــوم "البنية" Structure ، بهذا الإطلاق العام، مفهومي " النظام " système و "العلاقات"relations لأن اللغة نسق من العلامات أو منظومة تقوم على علاقات متشابكة وقواعد محكمة وعناصر ووحدات متضافرة ، قوام تشكلهاالصوتي نظام من أنظمة التواصل يقوم على وحدات متماسكة مترابطة بعلاقات وشيجة، يتم استعمالها، وتؤدي وظائف عديدة بفضل تلك العلاقات، وهي وظائف أجمع أهل اللغة على طبيعتها، وأهميتها لتحقيق التواصل وفق قوانين تنتظم وتتناسق على أساسها تلك العلاقات التي تقـــوّي الأداء الوظيفي للوحدات الصوتية وتسهم في تنوع وظيفتها وتحسينها، وهي وحدات شفهية صوتية تتسلسل بحسَب خط الزمان ذي الاتجاه الواحد؛ فلا توجد أبداً وحدتان صوتيتان في الوقت نفسه وفي النقطة نفسها من البلاغ [1]

كما يتميز مفهوم "البنية الصوتية" [2] عمّا قد يلتبس به من مفاهيم من مثل "البنية الصرفية ، والبنية النحْوية ويميزها عنه، وتمتد دلالة البنية هذه، لتشمل الأنظمة والقواعد والقوانين التي تأتلف على أساسها تلك الوحدات التي يتعذر على اللغة أن توجد من دونها، حيث أن البنية الصوتية ذات وحدات تأتلف لتتشكل على أساسها، ظواهر اللغة المترابطة في علاقات تتسم بالوحدة والتكامل .

ولما كانت اللغة نسقاً من العلامات اللغوية، فإن البنية الصوتية هي أيضاً نسق من الوحدات التي تكوّن الصوت اللغوي، وتدخل في بنائه، وتكون تلك الوحدات قابلة للوصف والتحليل، وأهم تلك الوحدات ما يعرف بالفونيم phonème .

---

[1] جورج مونان ، مفاتيح الألسنية ، ص 52

[2] يرى بنفنيست أن اللغة جملة من البنى ذات مستويات مختلفة ،أدناها البنية الصوتية ، و أقصاها البنى النحوية التركيبية وأوسطها البنى الصيغية أو بنى الكلمة ، وهذه البنى تتعامل فيما بينها تعاملا نظاميا . انظر كتابه :

Emile Benveniste: problèmes de la linguistique générale , Ed Gallimard , 1966 , p 35

ولئن كان مصطلح نسق ينتمي إلى معجم التقنيين والمهندسين ، بعيدا عن معجم الشعراء و النقاد ، فإنه " لا يلغي عنه صفة الجدة و الأصالة عن وجهة النظر المعتمدة بما أن القصائد قد وجدت بواسطة أنساق خاصة هدفها تأمين تصوّر جمالي لها بحيث لا تكون شعرية النص في مضمونه (الصورة الشعرية) و إنما في طريقة عرضه . ومهما يكن من أمر فإن مفهوم النسق لا يبعث على الرضا التام لأنه يحوّل الكتابة الشعرية إلى تراكم تقنيات هدفها تأمين تصور جمالي من دون أن يكون هناك تماسك كلي بين العناصر التي تمت الإفادة منها " [١]

وهكذا لجأ الشكلانيون إلى استعارة كلمة نظام من الألسنية الحديثة التي تسمح بنسج رباط وثيق بين الأنساق المتنوعة الهادفة إلى ترتيب النص الأدبي . هذا النص الذي تتعالق مكوناته اللفظية فيما بينها لتشكل النظام حيث تأخذ كل لفظة قيمتها من واقع العلاقات التي تقيمها مع المفردات الأخرى ، إذ تشكل اللغة منظومة تتكافل جميع مفرداتها حيث تنتج قيمة اللفظة من الحظور التالي للأخريات . و بذلك نستشف أن مفهوم البنية يقوم على اختيار في ترتيب الوحدات، ولكن معيار ذلك الاختيار هو "الوظيفة" fonction التي جعلها جورج مونان مفهوماً رئيسياً في دراساته. والوحدات الصوتية لا قيمة لها إن لم تتمتع بمعيار "الوظيفة" هذا ، لأنه مفهوم جوهري [٢]. ولا يقصد بذلك أن البنية الصوتية تتمتع بـــ"انغلاق" على ذاتها، أو يمكن أن تتمتع بمثل هذا الانغلاق الذي يشكل بتحققه عدم جدوى تلك البنية التي تحتاج إلى البنيتين الصرفية والنحوية، ثم إلى البنية الدلالية لتكتسب السمة الحقيقية للنظام الذي تعرف به، من حيث كونه جملة من وحدات منسقة تتأثر بما يطرأ على الكلام من تغيرات في المستوى الصرفي أو النحوي أو الدلالي، وهي تغيرات تعكس علاقات مختلف مستويات اللغة والعناصر الداخلة في تكوين بنية اللغة.

---

[١] Jean Michel Gouvard : L’analyse de la poésie , Presses Universitaires de France , p 101

[٢] نفسه ، ص 80

وعلى المستوى الإجرائي يمكن القول إن النص الشعري حمّال بنى إذ هو جامع بين بنية دلالية كبرى تتمثل في ما تقتضيه الأغراض من معان و مقدمات ، وبين بنية إيقاعية نمطية ، وكانت هذه البنية عند النقاد العرب المؤسسين أشدّ صرامة من البنية الدلالية ، وقد ظهرت هذه الشدة في التعامل مع البنية الصوتية في الاهتمام بوحدة البيت التي هي عروضية إيقاعية ثم هي كذلك دلالية . كما ظهرت في تعريف النص الشعري نفسه بأنه كلام موزون مقفى و ظلّت في تاريخ الإبداع الشعري العربي القديم النواة الصلبة التي ظل تجاوزها كالسائر على أرض رجراجة لا يأمن فيها مستقِرّ و لا يهنأ مُستظِلّ ، باعتبار التفاعل الحاصل بين جملة هذه البنى و فعل القراءة في النص .

إن قراءة تنطلق من العنصر الأصغر إلى العنصر الأكبر في الخطاب الأدبي، تتدرج خطوة في مركباته بعد عزلها في بنيات مستقلة نسبياً حتى يسهل إدراكها جملة ثم إدراكها في سياق، "الكل" في لحظتين يمليها المنهج وتخضع لها القراءة، على أن تعيد دمجها في بعضها في "كل" جديد تؤسسه .

المستوى الصوتي: وتناط به مهمة الدراسة الصوتية التي تقوم على مرحلتين اثنين:

***-المرحلة الأولى:** هي المرحلة الصوتية الفونيميّة phonématique والتي تدرس النظام الحرفي consonantique والنظام الحركي (Vocalique).

***-المرحلة الثانية:** وتدعى النغمية (prosodie) وتدرس فيها النبرة L'accent ونغمة الجملة *intonation* والطبقات الصوتية [1] Tons

---

[1] انظر توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١ ، ١٩٨٤ ، ص ٦٠

وتؤول الدراسات الصوتية في نهاية الأمر إلى الكشف عن البنية الصوتية للنص والتي تشيع فيه جواً نغمياً يكفل له التأثير ويميز أدبيته على نطاق واسع خاصة في الشعر ولا يمكن دراسة الأثر الأدبي بمعزل عن مؤثرات خارجية قد تكسبه دلالة خطيرة، يجلّيها نظرية التنسيق الصوتي المؤسسة على التماثل والتكرار.

على أن مفهوم البنية يظل غائما فهي "ليست شيئاً حسّــياً يمكن إدراكه في الظاهر حتى ولو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر وتعدّ البنية ذاتها شيئاً وسيطاً يقوم فيها وراء الواقع" [1]. بل لا يمكن تصورها إلاّ من خلال اعتبار الأثر الأدبي بنية واحدة ذات مستويات متعددة يتولاها الدرس و التحليل .

---

[1] نفسه

البنية الصوتية في الدراسات الغربية
بين التصور اللساني و المشغل النقدي

البنية الصوتية مفهوما لسانيا

دي سوسير: استبطان البنية واستمرات النظام

حاول ف. دي سوسير Ferdinand De Saussure توضيح المبادئ العامة التي تقوم عليها اللسانيات فاتخذ من البنيوية منهجا في دراسة اللغة باعتبارها " نظاما مستقلا قائما بذاته يخضع لقوانينه الداخلية الخاصة به "[1] وهو ما يؤكده جون دي بوا في وصفه اللغة بكونها بنية كلية مشتملة على جملة من البنى الفرعية متصل بعضها ببعض وفق نظام محكم بناؤه[2]

"

لكن القول بأن اللغة نظام لا يجب أن يحجب عن أذهاننا بقية الاعتبارات مثل كونها شكلا لا مادة ، مؤسسة بشرية ، أداة تواصل ، نظاما رمزيا علاميا "[3] وتمثل اللغة بالنسبة إلى دي سوسير نظاما من العلاقات ، تتحدد الوحدات اللغوية اعتمادا على السمات التي تمثل تلك الوحدة مثل ذكر المخرج و درجة الانفتاح ، وغيرها من السمات التي تمثل الصوت .

---

[1]Ferdinand De Saussure , Cours de linguistique générale , Payot Paris , 1983 , P 126

[2] Pour Ferdinand De Saussure pour l'école de Prague et le structuralisme américain, la langue est considérée comme un système de relation ou , précisément , comme un ensemble de systèmes reliés les uns aux autres dont les éléments (sons , lots , etc.) n'ont aucune valeur indépendamment de relations d'équivalences et d'opposition que les relient chaque présente ce système grammatical implicite, commun, à l'ensemble des locuteurs de cette langue , c'est ce système que F De Saussure appelle effectivement de langue, ce qui relève des variations individuelles constitue pour lui la parole » J Du bois , Dictionnaire de la linguistique P 276

[3] الجلاصي محمد ، درس في اللسانيات العامة ، السداسي الثاني من سنة ٢٠٠٣، مخطوط بمكتبة المعهد الأعلى للتكوين المستمر بتونس سنة ٢٠٠٣

إن اللسان نظام [1] ترتبط فيه جميع أجزائه بعضها ببعض و يقوم هذا الارتباط على أساس اتحاد القيم les valeurs أو اختلافها ، و إن التقابل بين الوحدات هو الذي يشكل النظام الذي تبنى عليه اللغات جميعها ، فالوحدات اللسانية لا تكتسب قيمتها إلاّ إذا أمكن استبدالها بأخرى، لا يتحقق هذا الأمر إلاّ إذا اكتسبت كل لفظة مجموعة من الصفات تقابل بها كل واحدة من الألفاظ الأخرى ، ويستطيع اللسان بفظل نظامه الداخلي أن يؤدي الوظيفة التي أنيطت به ، وهي وظيفة التواصل بالأساس ، وأمّا هدف اللساني فقد بات الكشف عن هذا النظام ، وهو ما سعى دي سوسير إلى بيانه انطلاقا من مفهوم النظام و تشكّلاته الصغرى التي تكون في شكل وحدات تؤسس لهذا المفهوم في كليته .

وتحدّد الوحدة اللغوية عند دي سوسير بالاعتماد على السمات التي تختلف فيها عن غيرها من الوحدات أي ما يميزها عنها في نطاق النظام :

فالطاء مثلا تتميز عن التاء بسمة التفخيم وكذلك السين والصاد .

و تتميز الزاي عن السين بسمة الجهر .

وبالتالي يصبح عماد الوحدة اللغوية ليست جملة السمات التي تكونها بالفعل بل تلك التي تختلـف فيها عن غيرها من الوحدات و تتفاعـل مع سائر عناصر النظـام .

و تكتسب هذه السمات قيمة خلافية تقابلية تخلعها على الوحدة اللغوية ، وهو ما يذهب إليه دي سوسير بقوله " ليس في اللغة إلا الاختلافات " [2] و تضبط وحدات النظام بالاعتماد على السّمات التي تختلف فيها عن غيرها من الوحدات التي يمكن أن تحتل محلها ممثلة في العلاقات الجدولية ، أو تجاورها في سلسلة الكلام ممثلة في العلاقات السياقية .

و بالتالي يصبح عماد الوحدة اللغوية ليست جملة السمات التي تكونها بالفعل بل تلك التي تختلف فيها و تتقابل مع سائر عناصر النظام، وقد سمّى دي سوسير هذه

---

[1] استعمل دي سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة مصطلح النظام 138 مرة و لم يستعمل مصطلح بنية و لكنه استعمل مصطلح بنيوي 36 مرة

[2] Ferdinand De Saussure , cours de linguistique général , p 183

ولكن بالإمكان إستيعاب أبنيتها ، ولا يكفي أن يتجاوز علم اللسان المتعلقات الخارجية للغة، بل إن ذلك العلم يصبح متعذر القيام ما لم يقع نزع تلك المتعلقات عن اللسان ذاته ، من هنا تأتي أهمية التمييز بين اللسان Langue و الكلام Parole عند دي سوسير [١] فاللغة كما يراها ، تنسيق الكلام ما دامت نظاما يتسبب في إيجاد الخطابات الممكن وضعها ، وقد عرّف دي سوسير اللسان فقال " اللسان هو رصيد يستودع في الأشخاص الذين ينتمون إلى مجتمع واحد بفضل مباشرتهم للكلام ، وهو نظام نحويّ يوجد وجودا تقديريّا في كل دماغ ، وبفصلنا اللسان عن الكلام نفصل في الوقت نفسه ما هو اجتماعي عما هو فردي ، ما هو جوهري عما هو إضافي أو عرضي " [٢]

بنفنيست : مفهوم المستوى ودوره في استخراج بنية النظام

يُظهر إيميل بنفنيست Emile Benveniste نفسه خلفا لسلفه دي سوسير و ذلك من خلال تأكيده "إن دي سوسير بات ينتمي إلى تاريخ الفكر الأروبي وهو رائد في المذاهب التي غُيرت منذ خمسين عاما " [٣] و لئن عاب بعض اللسانيين على دي سوسير اهتمامه المفرط ببيان الثنائيات في وظائف اللغة إذ كل ما ينهض لديه على ثنائية من قبيل تقطيعي / سمعي ، صوت / معنى ، لغة / كلام ، مادة / جوهر . وكل طرف من هذه الثنائية يستمدّ قيمته من كونه مقابلا للطرف الآخر [٤] و من بين

---

[١] انظر أحمد الودرني ، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل و النقد ، مركز النشر الجامعي ، ط 1 ، تونس ، 2007 ، ص 41 وما بعدها

[2] Ferdinand De Saussure , Cours de linguistique général , p 17

[3] Emile Benveniste , problemes de la linguistique generale , Ed Gallimard , 1966 , p 33

[٤] نفسه ، ص 65

مآخذات اللسانيين على دي سوسير أيضا شغفه برصد هذه التناقضات . لكن بنفنيست يؤكد أن "اللغة تجسّم تناقض العالم في أعلى درجاته ، وكلما توغلنا في النظر لمسنا أكثر هذه المفارقة بين الوحدانية L'unicité باعتبارها مقولة تنهض عليها رؤيتنا العارضة للأشياء و بين الازدواجية dualité التي تفرض اللغة قالبها على تفكيرنا ، (...) وإننا نرى أن الأشياء لا تكتسب الدلالة بسبب كيانها المادي ولكن بفضل سمات شكلية تميزها عن أشياء أخرى من الطبقة نفسها و أن علينا استخراجها " [١]

لقد رسم بنفنيست حدود الحقل اللغوي العام من خلال المبدأ الأساسي في النظر إلى البنية باعتبار تشكيل اللسان لنظام تتوحد كل أقسامه بواسطة علاقة من التماسك و التبعية . إن هذا النظام يشكل الوحدات التي هي العلامات الخاضعة للتقطيع و المختلفة في ما بينها و التي تتحدد بطريقة متبادلة مادام المنهج البنيوي يؤكد أولوية النظام على العناصر المكونة له ، ويهدف إلى استخراج بنية النظام من خلال العلاقات بين العناصر و ذلك على مستوى سلسلة الكلام مثلما هو على المستوى الجدولي الشكلي [٢] . فقد اعتبر بنفنيست أن فكرة المستوى la notion de niveau أساسية في تأسيس منهجية تحليل الظاهرة اللسانية فهي وحدها التي تتيح التوقف عند أهمية الطبيعة التقطيعية للغة و الخاصية الخفية لعناصرها ، وهي وحدها التي تفضي إلى المستوى المعقد للأشكال و إلى المعمار المتميز للأقسام و إلى الكل المتكامل . إن المجال الذي يقارب فيه بنفنيست الظاهرة اللغوية هو المجال الذي يكون فيه اللسان نظاما عضويا من العلامات اللغوية [٣]

و يرى بنفنيست أن منهج التحليل يقوم على استنباط العناصر من خلال العلاقات التي يجمعها ، وأن هذا التحليل يخضع لعمليتين تتكاملان و بهما ترتبط سائر العمليات و هما التقسيم la segmentation و الإبدال la substitution .

---

[١] نفسه ، ص 43

[٢] انظر أحمد الودرني ، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل و النقد ، مركز النشر الجامعي ، ط 1 ، تونس ، 2007 ، ص 72

[٣] نفسه ، ص 73

و يخضع النص حسب رأيه إلى تقسيم جزئي باتجاه الأصغر فالأصغر ، حدّ الوصول به إلى الوحدة التي لا تقسم ، ويقع في ذات الأمر تحديد هذه العناصر بواسطة أنواع من الإبدال التي يتطابق وإياها و قد ضرب بنفنيست مثلا لذلك raison / saison , raisin / rayon ثم يتحدث بعد ذلك عن الطريقة التوزيعية ، وهي طريقة تتمثل في التعريف بكل عنصر من خلال مجموع ما يحيط به ، ومن خلال علاقة مزدوجة : علاقة العنصر بسواه من العناصر الحاضرة معه بصفة متزامنة على مستوى الجزء من الملفوظ و هي التي تحتضنها العلاقة التوزيعية . وعلاقة العنصر بغيره من العناصر القابلة للإبدال أي لأن تحل محله علاقة جدولية[1]

إن لكل من "التقسيم" و"الإبدال" مدى مختلفا عن الآخر، فثمة عناصر يتم تحديدها مقارنة بأقسام تربطها بها علاقة إبدال، ولكن الإبدال يمكن أن يجري على العناصر غير القابلة للتقسيم. فإذا كانت العناصر الدنيا القابلة للتقسيم هي الصواتم les phonèmes فإن التحليل يتجه إلى الصوتم ذاته في محاولة لاستكشافه من الداخل واستخراج سماته المميزة غير القابلة للتقسيم ، وبذلك فإن "الصوتم ليس له قيمة إلاّ من خلال وظيفته التمييزية للعلامات اللغوية ، والسمة المميزة بدورها قيمتها تتأتى من كونها مميزة للصوتم ، إن اللغة لا يمكن أن تؤدي وظيفتها خلافا لذلك ، إذ كل العمليات التي ينبغي أن تجريَ ضمن هذه السلسلة تقتضي الشرط نفسه " [2]

إن "التقسيم" و "الإبدال" لا يمكن إجراؤهما على وحدات من مقاطع الكلام كيفما اتفق، فلا شيء في الحقيقة يبيح تحديد توزيع صوتم ما و أشكال ائتلافه ذي النمط التوزيعي والجدولي إذا لم يقع الاحتكام إلى وحدة خاصة من مستوى عال يتضمنها وذلك لأن الصوتم phonème هو وحدة عليا بالنسبة إلى الصيغم morphème . ويرى بنفنيست أن للكلمة وظيفة مزدوجة و هو ما أوقعها موقعا وسطيا إذ هي تتكوّن من ناحية صوتمية تنتمي إلى مستوى أصغر و هي من ناحية أخرى تدخل

---

[1] Emile Benveniste : problemes de la linguistique generale , Ed Gallimard , 1966 p ,120

[2] نفسه ،ص 122

باعتبارها وحدة دالة مع وحدات دالة أخرى ضمن وحدة من مستوى أكبر التي تتمثل في الجملة [1] و قد ضرب لذلك مثلا بتفريعه الكلمة إلى أضراب مختلفة ، يمثل الضرب الأول الكلمة ذات الصوتم الواحد monophonématique وأعطى مثلا لذلك كلمة فرنسية eau و هي المعادل السمعي لـــ (o) . و في هذا السياق يفرق بنفنيست بين الكلمة المكتفية بذاتها autonome وبين اللاحقة synnome التي لا تكون إلا تابعة لكلمة أخرى ، وإنما تتشكل الجملة بتضامّ هذه الأنواع من الكلمات وفق اشتراطات النظام اللغوي كما ترسّخ بالتواضع بين مجموعة بشرية ما.
إن الكلمة إذن هي الوحدة الدالة الصغرى الحرّة القابلة لإنجاز جملة و لأن تكون ذاتها منجزة بواسطة صواتم ، ولذلك فإننا عندما نقسم وحدة ما فإننا نحصل على وحدات صغرى مكونة لهذه الوحدة الكبرى .
"ينعقد المدى بين حدّين : الحد الأقصى تمثله الجملة التي تحتوي على مكونات ولكنها لا يمكن أن تُدمج داخلها أيّة وحدة من درجة عليا ، أمّا الحدّ الأدنى فهو الميريزم (التحديدات) mérisme الذي يمثل السمة المميزة للصوتم و الذي لا يحتوي في ذاته على أي مكون ذي طبيعة لسانية ، فالجملة إذن لا تتحدد إلاّ من خلال مكوّناتها ، أمّا الميريزم فلا يتحدد إلا باعتباره عنصر إدماج و بين الإثنين يظهر بوضوح مستوى وسيط هو مستوى العلامات ، مكتفية بنفسها كانت أو لواحق، كلمات كانت أو صياغم ، وتحتوي تلك العلامات في الآن نفسه على مكوّنات مثلما تؤدّي وظيفتها باعتبارها عناصر إدماج intégrants تلك هي إذن بنية هذه العلاقات [2] .

[1] انظر أحمد الودرني ، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل و النقد ، ص 77

[2] نفسه ، ص 78

أندري مارتينه : التقطيع المزدوج Double articulation

يرى أندري مارتيني أن دراسة اللغة هي البحث عن الوظائف التي تؤديها في المجتمع أثناء تواصل أفراده ، ولقد تولد هذا الاتجاه عن الأعمال التي اهتمت بدراسة الظواهر الصوتية في إطار ما يعرف بالمنهج الفينولوجي la phonologie الذي ظهر على يد تروبتسكوي و طوره جاكبسون في مرحلة أولى ثم مارتيني في إطار حلقة براغ . وقد سعى مارتيني إلى الكشف عن الوحدات الصوتية التي تؤدي وظيفة داخل النظام التركيبي ، أي الوحدات التي يفعل استبدالها في تغيير المعنى ، وهو ما يثبت أن لهذه الوحدات وظيفة . وبذلك كان المعنى و الوظيفة من أهم مشاغل المدرسة الوظيفية التي يعد مارتيني أحد أهم مؤسسيها في أوروبا [1] و يرى مارتيني أن تحليل المدونة اللسانية تحليلا وظيفيا يستدعي إحصاء مجموعة من الوحدات اللغوية ، ثم يرتبها على أساس الأشباه والنظائر ، وبذلك تتضح له الفوارق التي تعكس وظيفتها الأساسية

وقد وقد اعتمد "مارتينيه" على الوظيفة في اللغة أثناء عملية التبليغ والتواصل . ومن أهم آرائه اللسانية ما يلي:

- وظيفة اللغة:

إنّ الوظيفة الأساسية للغة هي الوظيفة التواصلية ، وهذه الوظيفة تؤديها اللغة باعتبارها مؤسسة إنسانية رغم اختلاف بنيتها ولكن مارتيني لا ينفي بقية الوظائف التي تؤديها اللغة، بل يقربها ويعتبرها ثانوية[2].

---

[1] ولد أوندري مارتيني سنة 1908 بمدينة savoie الفرنسية . تخصص في اللغة الألمانية ، وشغل منصب مدير الدراسات اللسانية في معهد الدروس العليا في باريس ، وهو يعمل في جامعة السربون منذ ستينات القرن الماضي

[2] - Martinet (Andrré) Elements de linguistique générale , Armant colin , Paris , 1996 .p 9

- التقطيع المزدوج [1]: double articulation

يعتبر التقطيع المزدوج أساس نظرية "مارتينيه" الذي يرى أن اللسان البشري يختلف عن بقية الوسائل التبليغية، لكونه مزدوج التقطيع، أي أن الأقوال اللسانية تتكون من مستويين مختلفين هما:

مستوى التقطيع الأول: يراعى في هذا التقطيع الكلمات الدالةmonémes وفيه نحصل على وحدات ذات مضمون معنوي (المدلول) وصوت ملفوظ (دال)، وتسمى هذه الوحدات مونيمات مثال:

راجعـــ/ت درســـ/ي

نلاحظ أن هذا المثال يحتوي على أربع مونيمات متتابعة، ويسمى معنى كل لفظة مدلولا، وصيغتها الصوتية دالا، وهي وحدات دنيا يستحيل تحليلها إلى وحدات دالة أصغر منها، ويمكن استبدالها بوحدات أخرى ضمن قائمة مفتوحة

مستوى التقطيع الثاني: وهو يتخذ من النتيجة السابقة منطلقا لتحليل الوحدات المستعملة ذات الدلالة الصوتية للوصول بها إلى الوحدات الصغرى التي يسميها بالفونيمات les phonémes . وهي محصورة في كل لسان مثال:
كتب الطالب درسه . تقطع (كتب) إلى ست وحدات مميزة أي ستة فونيمات : ك/=/ت/=/ب/=/ت/

نزل القرآن الكريم بلسان عربي . تقطع (نزل) أيضا إلى ستّ وحدات (فونيمات) ن /=/ /ز/=/ل/=/.

وبذلك يكون التقطيع المزدوج قانونا أساسيا من قوانين اللغة البشرية.

و هو ما يؤكد أن لها جميعا و ظيفة و هي مدى قدرة هذه الكيانات اللسانية الصغرى على الفعل في معنى الكلمات ، وهو ما سيبين أكثر بتفعيل مبدأ التقطيع المزدوج la

---

[1] - Elements de linguistique generale ,pp14.

الذي كان لمارتيني فضل السبق في استحداثه . إذ يمثل هذا المبدأ الصفة المائزة للأنظمة اللسانية البشرية عن غيرها من النظم التواصلية . و يؤكد أندري مارتني أن تحليل الوحدات اللغوية يتم على مستويين :

التقطيع الأوّلي :

التقطيع الثانوي : ويتخذ هذا النظام التمفصلي شكل معيار يميز به بين الكلام البشري و الأشكال التعبيرية الأخرى .

إن هذا المبدأ يمنح اللغة القدرة على التعبير اللامتناهي بما هو محدود من الفونيمات. وهذا ما يؤسس لمفهوم الاقتصاد اللغوي في اللسانيات l'économie linguistique[1]

– **المبادئ الوظيفية للدراسة اللسانية** : يحصرها "مارتينيه" في جملة من العلاقات منها الصلات القائمة بين الوحدات اللسانية : و يرتكز التركيب اللساني الوظيفي على العلاقات بين المونيمات ، وما ينتج عن ذلك من تأثير في طبيعة التراكيب وتتحدد وظيفة كل مونيم داخل الجملة انطلاقا من هذه العلاقات.

و منها رتبة الوحدات اللسانية: إن معرفة موقع هذه الوحدات اللسانية وانتظامها داخل تركيب وفق ترتيب معين، إذ إنّ اختلاف الموقف يؤدي إلى اختلاف وظيفتها التركيبية .

و منها محتوى الوحدات اللسانية: إذ يركز "مارتينيه "على المحتوى الدلالي للمونيم الذي يكسبه دلالة خاصة ومستقلة عن غيره، تجعله يؤدي وظيفة مميزة داخل التركيب .

وقد ستطاع "مارتيني" أن يطور التحليل التركيبي للجملة، انطلاقا من النتائج التي وصلت إليها الدراسة الفونولوجية، فوضع الخطوط الأولية لهذا التحليل الذي يقوم على أساس وظيفة العناصر اللسانية في التركيب وطرق ترتيبها .

---

[1] Dominique Maingueneau , Pour aborder la linguistique , Seuil , 1994 , P67

ومن الملاحظ أن التحليل التركيبي في اللسانيات قد تخلى عن مصطلح (كلمة) لما قد يحدثه من اضطراب في المفاهيم

ويطلق أيضا على وحدات ليست دنيا، وتتكون من عناصر لكل واحد منها وظيفته خرج، أخرج ، فكلاهما تتضمن الحروف الدالة على الخروج، وأخرج تتضمن زيادة على ذلك الصيغة الدالة على الأمر الموجه للمخاطب المفرد والمذكر لهذا كان من الضروري توخي مصطلحات أكثر دقة، تــفي بمفهوم الوحدة الدنيا، وقد اصطلحت النظرية الوظيفية على هذا المفهوم بالمونيم .

كما تبدو الظواهر الجرسية سببا مباشرا في جعل الصوت و المعنى ينصهران على نحو يصبح فيه الفعلان "أنشد" و "فكّر" وجها وقفا لورقة واحدة . إن معالجة الجانب الصوتي من زاوية جمالية أفضت إلى الكلام على معنى الصوت باعتبار أن الظواهر الجرسية تساهم في بناء الدلالة في الشعر كما تساهم في بلورة الإيقاع " [١]

ويرى مارتينيه أن العلاقة التي تربط المونيمات في النظام اللساني تتجلى في حالات هي [٢]:

- اللفظة المستقلة: هي وحدات دالة تتضمن في بنيتها دليل وظيفتها، وتتمثل في الظروف مثل: اليوم، غدا، أحيانا،... والعلاقة التي تربط هذه الوحدات بغيرها من الألفاظ قائمة على أساس دلالتها الذاتية لا باعتبار موقعها في التركيب، أو تقيدها بترتيب

-اللفظة الوظيفية: لا وظيفة لها في حد ذاتها ، بل تساعد على تحديد وظيفة عناصر أخرى ، كما يمكن أن تستقل بنفسها في السياق اللساني الذي ترد فيه مثل: حروف الجر، وأدوات النصب والجزم في العربية

- اللفظة التابعة: هي اللفظة المقترنة باللفظة الوظيفية التي تحدد وظيفتها ، مثل الاسم المجرور المقترن بحرف الجر.

---

[1] Laurence Campa , la poétique de la poésie , Ed , sedes , P 43
أحمد الودرني في كتابه الأدب التونسي الحديث و سؤال الجمالية ، ص ٨١

[2] - نفسه ، ص 113 .

- العبارة المستقلة: تتألف من لفظة وظيفية مقترنة بلفظة تابعة، لا تحدد وظيفتها النحوية من خلال جزء واحد من عناصرها، بل من خلال تركيب العناصر مجتمعة ومنها مثلا: الجار والمجرور، والمضاف والمضاف إليه ، والنعت والمنعوت .

كما تتخذ الوحدات التركيبية أشكالا مختلفة، فتارة تكون مجرد ألفاظ بسيطة، وتارة أخرى تطرأ عليها ظواهر تجعل منها ألفاظ من نوع خاص، فهي المميزة والعدمية، والمفروقة والمشتركة . وقد تكون مؤلفة من جزئين فأكثر على شكل صيغ مركبة تعمل عمل الوحدة التركيبية الواحدة: مثل الصيغة الاتحادية والصيغة التركيبية .

بات من المؤكد أن دراسة الأصوات في ذاتها غير ذات جدوى تضاهي دراستها لسانيا في ضوء وظائف اللغة . وقد اعتبر دي سوسير أن علم وظائف الأصوات la phonologie أدخل في علوم اللسان من علم الأصوات la phonétique [1] و قد مثلت الاختلافات الصوتية التي تميز الكلمة عن سواها للباحثين في علم اللسان منذ دي سوسير ، قطب الدرس و مجاله الحيوي ، ولذلك استبعد الصوت من مدار الدرس ليترك المكان لوظيفة الصوت باعتبارها حمّالة دلالة [2] وبذلك تتنوع وظيفة الخطاب حسب ما يريد المخاطِب لكلامه أن يبلغ . فقد يؤدّي هذا الخطاب مجرّد الوظيفة الإفهامية ، وقد يتجاوزها إلى الوظيفة التأثيرية التي تمثل أهم خصائص الشعر ، وبذلك فإن التنسيق الصوتي يراعي ، إضافة إلى الإفهام الجمالية التي هي أسّ التأثير النفسي من غير تجاوز لبنية اللغة الصوتية . وهو ما يبينه جاكبسون بقوله "إن كل تحليل للنسيج الصوتي في الشعر ينبغي أن يضع في اعتباره ضرورة البنية الصوتية للغة التي ينتمي إليها " [3].

---

[1] Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale , Payot Paris , 1983 , p 99

[2] انظر أحمد الودرني ، الأدب التونسي الحديث وسؤال الجمالية ، دار ابن زيدون للنشر ، ط 1 ، تونس 2007 ، ص 81

[3] Jakobson , Essais de linguistique générale : les fondations de langage , Trad , N, Ruwet , Ed , de Minuit , Paris , 1963 , P 242 .

الخطاب حسب ما يريد المخاطِب لكلامه أن يبلغ . فقد يؤدّي هذا الخطاب مجرّد الوظيفة الإفهامية ، وقد يتجاوزها إلى الوظيفة التأثيرية التي تمثل أهم خصائص الشعر ، وبذلك فإن التنسيق الصوتي يراعي ، إضافة إلى الإفهام الجمالية التي هي أسّ التأثير النفسي من غير تجاوز لبنية اللغة الصوتية . وهو ما يبينه جاكبسون بقوله "إن كل تحليل للنسيج الصوتي في الشعر ينبغي أن يضع في اعتباره ضرورة البنية الصوتية للغة التي ينتمي إليها " [1].

إن الأصوات بما هي "ظواهر جرسية تساهم من موقعها في تأسيس البلاغ اللغوي والشعري و هي على ما هي عليه منشئة للمعاني كما تدل في الآن نفسه على أنّ الشعر مثلا لم ينشأ ليقرأ فقط وإنما لينشد ويسمع .

---

[1] Jakobson , Essais de linguistique générale : les fondations de langage , Trad , N, Ruwet , Ed , de Minuit , Paris , 1963 , P 242 .

البنية الصوتية مفهوما نقديا

إن الموازنة في النص من أهم تشكلان البنية الصوتية وتعني "إمكانية الشعرية، أو بالأحرى الوظيفة الشعرية" [١] وترجع الريادةة في دراسة هذه الظاهرة إلى جاكبسون الذي استرعى انتباهه وهو يدرس التراث الشفوي للشعر الروسي " التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبياتا متجاورة" [٢] وهو بذلك يؤكّد ما ردّده قبله هوبكنز من أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، وقد عمّق جاكبسون دراسة هذه الظاهرة و كشف عن تجلياتها المختلفة في مستوى تنظيم البني التركيبية وترتيبها، وفي مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية وترتيبها وفي مستوى تنظيم الترادفات المعجمية و تطابقات المعجم التامة و ترتيبها وفي مستوى تنظيم تأليفات الأصوات والهياكل التطريزيّة وترتيبها [٣].

وقد استفاد فان ديك من دراسة جاكبسون للموازنة حيث حاول أن يضع قواعد النص الأدبي من أجل وصف البنى الأدبية مثل الوزن والاستعارة والحبكة السردية. وفي إطار هذا المبحث تناول فان ديك المكونات السطحية الخاصة بالنص الشعري وتشمل حسب رأيه "الصوت والخط والصرف والتركيب، وفي ما يتعلق بالمكوّن الصوتي فرّق فان ديك بين البنى الوزنية والبنى غير الوزنية رغم وجود خاصية أساسية مشتركة بينهما وهي خاصية التكرار الصوتي. بيد أن البنى الوزنية تقام على تكرار أوزان بعدد معين وثابت وهو ما يعرف بالنظام العروضي. وأما البنى غير العروضية فهي اطرادات معينة من التكرار ولكن هذه الاطرادات ليست ذات عدد ثابت كما هو الحال في النظام العروضي، وتشمل هذه البنى غير الوزنية جناس

---

[١] جمال عبد الحميد ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ ، هامش ١٠٨ وهو إنما يكرر مصطلحات جاكبسون وإن لم يحل عليه

[2] Jakobson , Essais de linguistique générale : les fondations de langage , Trad , N, Ruwet , Ed , de Minuit , Paris , 1963 , P 253.

[٣] نفس المصدر ، ص ١٠٦

البداية Allitération والسجع وتجانس الصوائت [1]. وتقوم هذه الأنماط الثلاثة على مبدأ التكرار الفونيمي حيث يستخدم في كلمة، فونيم أو أكثر سبق استخدامه في كلمة أخرى. ومن ثمّة رأى فان ديك أنّ مثل هذه الأنماط يجب دراستها بوصفها علاقات تربط بين العناصر المتكرر فيها الفونيم. وإلى مثل ذلك يذهب يوري لوتمان حيث يقسم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث البنية الصوتية إلى أقسام ثلاثة تتمثل في الوزن العروضي والأداء الشفوي و التوازن [٢].

إن هذا التقسيم يستمدّ مشروعيته من خلال انتشاره في جل الدراسات التي اتخذت المادة الصوتية موضوعا للدرس في مجال الشعرية ، من ذلك دراسة ميشال كويتي للنظام التجنيسي والإيقاعي في الفرنسية [٣] يقول في هذا الصدد "... إننا نميز بين ثلاثة أنواع مختلفة في الإيقاع ولكنها متراكبة ومتشابكة ويمتد بعضها فوق بعض: إيقاع العدد أو الإيقاع العروضي وإيقاع النبر وإيقاع الأجراس "[٤] وقد يبدو الفصل بين الوزن و الموازنة أمرا مصطنعا في أحيان كثيرة ولكن ما يشفع لهذا الفصل ضرورة منهجية هدفها ملاحقة المادة الصوتية لاستيعاب كل الظواهر الإيقاعية رغم تسليمنا المسبق بأن الشعر أعمّ من أن يُختزل في بنيته الصوتية مهما توسع تفاعلها مع بقية العناصر المكونة للنص الشعري

---

[1] Van dijk ; some aspects of text grammars ;p214_218

[2] - Lottman Louri , la structure du texte artistique, traduit du russe par Anne foumier et autres sous la direction de henri Meschonnic , et Gallimard , 1973 .p 73

[3] انظر كتابه système euphonique et rythmique du vers français

[٤] نفسه ص ٨٩

رومان جاكبسون و بنية التوازي في النص الشعري

إن دراسة جاكوبسون للشعرية قادته إلى اكتشاف عالم اللسانيات الذي سيكون له الدور الريادي في توضيح موقع اللغة ضمن الأنساق السيميائية الأخرى وهو ما أجبره على التراجع عن التخصص في تاريخ الأدب ، وقد تكشّفت له سبل اللسانيات ، فكانت عنده العلم الذي يشمل كل الأنساق و البنيات اللفظية ولكي تستوعب مختلف هذه البنيات كان عليها ألاّ تُختزل في الجملة ، أو أن تكون مرادفة للنحو ، إذ هي " لسانيات الخطاب" أو" لسانيات فعل القول " .

و يرى "جاكوبسون" أن اللغة وسيلة للتواصل الإنساني ، الذي لا يتحقق إلا بتوفر العناصر التالية[1]: المرسل ، المتلقي ، إقامة الاتصال بين المرسل والتلقي ، لغة مشتركة يتكلمها المرسل والمتلقي معا ، رسالة لغوية محتوى لغوي ترمز إليه الرسالة .

مرسل ———————— سياق ———————— متلقي

رسالة

اتصال

إنّ كلّ عنصر من هذه العناصر يولد وظيفة لسانية مختلفة ، وقد ميّز "جاكوبسون " بين ست وظائف للغة هي :

١ – الوظيفة التعبيرية (الانفعالية):

---

1 - Dictionnaire de linguistique ,p218-219.

وهي التي تحدد العلاقة بين المرسل والرسالة، وموقفه منها ، لأن الرسالة تعبر عن مرسلها وتعكس حالته النفسية ، إضافة إلى ما تحمله من أفكار تتعلق بشيء ما ، هو ما يطلق عليه جاكبسون " المرجع " ، الذي يعبر المرسل عن مشاعره تجاهه.

٢- الوظيفة الندائية :

و تتمثل في الجمل التي ينادي بها المرسل المتلقي، لإثارة انتباهه، أو لطلب القيام بعمل ما وتدخل الجملة القائمة على الأمر في هذه الوظيفة .

٣- وظيفة إقامة اتصال:

وذلك حين يحاول المرسل إيقاء الاتصال مع المتلقي، عن طريق ألفاظ بسيطة لا تحمل أفكارا مثل: "ألو"، و"هاه"، و " أعرني أذنك".... الخ

٤- وظيفة ما وراء اللغة (المعجمية):

تظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تكون فيها اللغة مادة للدراسة فتعمل على وصف اللغة ، وذكر عناصرها وتعريف مفرداتها إنها وظيفة كلام اللغة على اللغة نفسها .

٥- الوظيفة المرجعية [١]:

هي أكثر وظائف اللغة أهمية في عملية التواصل ذاتها، وتسمى أيضا " تعيينيـــة " أو " تعريفية" ، وتعتبر العمل الرئيسي للعديد من الرسائل، و تتجه في العملية التواصلية إلى المرجع أو الموضوع.

6 --الوظيفة الشعرية (الإنشائية والأدبية) [٢]

هي إحدى الوظائف الأساسية للغة، لما تدخله من ديناميكية فيها، وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية، وهي موجودة في كل أنواع الكلام، وتتحقق حينما تكون الرسالة

---

[1] ـ عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 159.

[2] ـ نفسه ، ص21-22.

معدة لذاتها، كما في النصوص الفنية اللغوية، مثل القصائد الشعرية، ولكنها ليست الوظيفة الأساسية في الشعر، بل هي المهيمنة فيه.

إن هيمنة إحدى هذه الوظائف (إنفعالية ، ندائية ، تواصلية ، ما ورائية ، مرجعية ، شعرية) لا تنفي وجود وظائف أخرى ، بل تحدد نوع الرسالة ويمكننا تمثيل هذه الوظائف بالرسم البياني :

مرجعية

انفعالية ———— شعرية ———— ندائية

إقامة اتصال

ما وراء اللغة

أولى جاكبسون اهتماما بقضايا الشعر، ويظهر ذلك في بحثه الموسوم بـ"عن الشعر " عام ١٩٣٣ ويرى أن لغة الشعر تمثل بنية وظيفة ، لا تفهم عناصرها خارج نظامها المتكامل . ولعل من أبرز الإسهامات اللسانية التي تُحسب له هي تلك التي تتصل بالجانب الصوتي و المتمثلة في ما سمّيَ بالثنائية le binarisme "حيث وضع تحديدا علائقيا خالصا و نسبيا للملامح المميزة فأصبح بذلك التعارض الثنائي هو نمط العلاقة الأكثر بساطة و تمّ اكتشاف الخاصية الثنائية لعدد من العلاقات بين الأصوات التي ظلّت لزمن مجهولة وصعبة الإدراك " [١] .

وقد اعتنى جاكبسون ضمن دراسته للسانيات باستحدلث ما يمكن تسميته باللسانيات الأدبية و ذلك في إطار توجهه إلى دراسة النص الفني و ذلك بشرح قصيدة بودلير "

---

[1] [1] Jakobson , Essais des linguistique général : les fondations des language , Trad , N, Ruwet , Ed , de minuit , Paris , 1963 , P 249.

القطط" التي كان بها مؤسسا في إطار ما كان يعرف بالدراسات الشكلية للنص الشعري [1]

إن تحليل جاكبسون قائم على رصد أشكال التناسب في النص الشعري، تحليل يقوم على تفريغ جملة البنى النحوية و الصوتية والصرفية ... وتشقيقها ، وهو ما كان على حساب المعنى باعتباره مستودع الأشكال و مستقرها إذ عنده تقف السبل و قد بلغت المنتهى .

لقد اكتسب الشعر مع جاكبسون سمة " الشاعرية " Poéticité انطلاقا من " إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف " مما نتج عنه بنية التـوازي ، وهي تشمل عنده جملة من البنى التكرارية المنضوية تحت بنية أكبر هي التوازي ومنها الجناس والترصيع و القافية والسجع و التطريز والتقسيم و المقابلة و التقطيع و التصريع و عدد المقاطع أو التفاعيل و النبر و التنغيم . و يمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصورة الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز و يمكن للتوازي أن يتخطّى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة حيث توازي مجموعة من الأبيات مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها . ويمكن لهذه "الوظيفة الشعرية" أن تتحقق في الشعر على وجه الخصوص باعتماد الاستعارة أساسا و ذلك مقابل النثر القصصي الذي يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر شبيه به ، كما هو حال الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور " [2]

الوزن : يعتبر جاكبسون أن الوزن خاصية شعرية لا وجود له خارجه و يعرّفه بقوله " التكرار المطرد للوحدات المتماثلة لزمن السلسلة الكلامية " [3] و يحيل على هوبكنز

---

[1] انظر أحمد الودرني ، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل و النقد ، ص 84

[2] نفسه ، ص 8

[3] نفسه ، ص ٣٤

في تعريف النظم باعتباره رائدا في علم اللغة الشعرية يقول " النظم خطاب يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية " [1] وقد أحس هوبكنز بتداخل الحدود بين النظم والشعر و لذلك استدرك " لكن أيعتبر كل ما هو نظم شعرا ؟ " .

و يعقب جاكبسون على كلامه بقوله " يمكن للصورة الصوتية التكرارية التي رأى فيها هوبكنز المبدأ المكون للنظم أن تحدّ و بدقة أكثر . فمثل هذه الصورة تستخدم، دائما بين النتوء العالي و المنخفض لمختلف فقرات المتوالية الفونيمية " [2] إذ يرى أن المقطع هو الوحدة الثابتة الوحيدة في وزن البيت وهو ما من شأنه أن يهمل عناصر أكثر دقة ، وتدخل في تأثيث الصورة الصوتية التي يقوم عليها النظم . و يقول بول فالري " أن البيت هو الصورة الصوتية التكرارية . و لكن الرغبة في حصر المواضعات الشعرية مثل الوزن والجناس و القافية في المستوى الصوتي وحده تعني الاستدلال التأملي دون أيّ مسوغ تجريبي . إن لإسقاط مبدأ التماثل على المتوالية دلالة أعمق (...) إنّ القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى"[3].

و إنّ قيام القافية على التكرار المطرد للفونيمات المتناسبة هو حسب جاكبسون تبسيط مفرط بدل معالجة القافية . إذ القافية حسب رأيه تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها "توابع القافية " في اصطلاح هوبكنز [4] ويطرح جاكبسون بعض الأسئلة بهدف تحديد مقومات القافية منها : هل أن الكلمات التي تشكل القافية تنتمي إلى نفس المقولة النحوية ، أم إلى مقولات مختلفة كما هو الحال في التماثل بين صفة و اسم ، مثال سميع / ربيع ؟ و هل هناك تجاور دلالي و تشابه مكون لصورة بين الوحدات المعجمية في القافية كما هو الحال في Visage . Paysage ؟ و هل للعناصر التي تشكل القافية نفس الوظيفة التركيبية ؟ وهل

---

[1] نفسه ، ص ٣٤ وهو هنا يحيل على كتابه The journals and papiers .H.House . ed . Londres (1959) P18

[2] نفسه ، ص ٣٥

[3] جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 46

[4] نفسه ، ص ٤٦

تجوز القوافي المشتركة لفظيا سواء كليا أم جزئيّا ؟ و ما مصير القوافي تامة الاشتراك اللفظي ؟ و ما هو مصير القوافي المركبة حيث توافق كلمة مجموعة كلمات ؟ .

و يلخص هوبكنز جمالية القافية بقوله " هناك عنصران في جمالية القافية هما تشابه الأصوات أو تماثلها ، واختلاف المعاني أو تباينها " [1] .

وهو كثير الاعتماد على رأي هوبكنز في عموم المسائل التي لها علقة بالشعرية ولذلك نراه يكرر رأيه في القافية التي يؤكد أنها مختصر نسق التوازيات الشعرية باعتبار أن القافية استلزم علاقة التماثل الصوتي .

و مجمل القول إن القافية حسب جاكبسون ليست سوى حالة خاصة مكثفة لمسألة أكثر عمومية . بل ويمكن القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي .

التوازي : يؤكد جاكبسون أن مسألة التوازي غير ناضب معينها و أنها قد استهوته دراستها أكثر من أي موضوع غيرها وهو يعود إلى جذور هذا الاهتمام الذي بدأ معه منذ كان طالبا حيث استرعى انتباهه التنظيم الداخلي بالغ الوضوح لشعر المنشودات الروسية يقول :" وقد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبياتا متجاورة ... و قد كان عليّ أن أندهش أكثر لكون هذه الواقعة الأساسية لم تنل شيئا من عناية المختصين في الفولكلور الروسي . وقد كان معروفا بشكل جيد هذا النمط من التنظيم المتماسك للنص بواسطة بيتين من النظم التوراتي الذي تمّ فيه استيعاب مصطلح التوازي نفسه منذ مائتي سنة . على أن هوبكنز[2] قد سبقه إلى بيان أهمية هذه المسألة . يقول هوبكنز " إن الجانب الزخرفي في الشعر ، بل قد لا نخطئ حين نقول : إن كل زخرف يتلخّص في مبدأ

---

[1] نفسه ص 47

[2] لا يترك جاكبسون مناسبة يُذكر فيها هوبكنز إلا وعبّر عن إعجابه بهذا الرجل و قد أورد عبارات من نوع الألمعي ، النبيه ... ثم إن حديثه عن مبدإ التوازي يبدأ دائما بالانطلاق من قول لهوبكنز أو رأي ينسب له

التوازي ، إذ إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمرّ الذي يمتدّ مما يسمي التوازي التقني للشعر العبري و الترنمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني و الإيطالي أو الإنجليزي " [1] وقد اقتنع جاكبسون منذ البداية بأن التوازي هو العنصر الباني في الشعر، مستفيدا في ذلك من نظرية هوبكنز التي يلخصها في قوله " إن الشكل الصناعي في الشعر كله يرجع إلى مبدإ التوازي . فبنية الشعر تتميز بتوازن مطرد من الموازاة التقنية ...." [2]

يطرح جاكبسون سؤالا خطيرا محاولا النظر في مسألة المهيمنة في حدّ الشعر " حسب أي معيار يُتعرّف تجريبيا على الوظيفة الشعرية ؟ و ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا في النص الشعري ؟ أهو الاتساق الصوتي أم التنسيق الدلالي؟ .

و للإجابة عن هذا السؤال يحشد جاكبسون جملة من التمثيلات لتقريب الصورة من القارئ لينتهي إلى تقرير أن التوازي هو أساس الشاعرية ، وأن هذا التوازي باعتباره نظاما للشعر يحوي جملة من البنى الصغرى التي تقوم مجتمعة على تأسيسه وهي التماثل والمشابهة والمغايرة و الترادف و الطباق . فالشعر يقوم على التماثل في كل مقاطعه و يظهر ذلك من خلال بعض الظواهر الصوتية القائمة على مبدإ التماثل " فنبر الكلمة يكون مساويا لنبر كلمة أخرى ، وعلى نفس المنوال ، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة و الكلمة الطويلة (تطريزيا) تساوي الكلمة الطويلة ، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة ، و يساوي حدّ الكلمة حدّ الكلمة ، و غياب الحدّ يساوي غياب الحدّ ، والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية ، و غياب الوقفة يساوي غياب الوقفة . إنّ المقاطع تتحوّل إلى وحدات قياس و نفس الشيء يقال عن المجتزءات والنبور " [3] .

---

[1] جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 103

[2] انظر جاكبسون Essais de linguistique générale P235 et Huit questions P93

[3] نفسه ، ص 33

وعموما فأن التوازي عند جاكبسون ينال عدة مستويات : " البنى التركيبية ، والصيغ و المقولات النحوية ، والمترادفات ، والمتطابقات المعجمية ، و أخيرا تأليف التشكلات الصوتية و الأشكال التطريزية ورصفها " [1]

و إن نسقا من التناسبات المستمرّة يبدو على مستويات متعددة .

- في مستوى تنظيم البنى التركيبية وترتيبها
- في مستوى تنظيم الأشكال و المقولات النحوية و ترتيبها
- في مستوى تنظيم الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة و ترتيبها
- في مستوى تنظيم تأليفات الأصوات و الهياكل التطريزية و ترتيبها

و هذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا و تنوعا كبيرا في الآن نفسه . وإن الترتيب في توازيات و مشابهات داخل أزواج من الأبيات يجعلنا نهتم أكثر بأية مشابهة و بأيّ اختلاف يُدرجان بين الأزواج المتجاورة للأبيات بين الأشطر ضمن نفس البيت و بعبارة أخرى فإن هذا الترتيب يُسند إلى كل مشابهة و إلى كل تباين وزنا خاصا .

إن دراسة التوازي في الشعر حسب جاكبسون تستلزم البحث عن الثبات بعيدا عن إقصاء التنوعات يقول " لقد أدرك هوبكنز الجوهر الشعري لكل تواز يظهر ذلك في مثل قوله " إننا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة و ديمومة القاعدة و المشابهة فحسب و إنما نبحث عن الاختلاف والتنوّع و التباين ، فالقافية هي ما نحب ، أي أننا لا نحب لا التوحّد الصوتي ولا الترجيع وإنما نحب التناغم " [2] . و لكن هل يختص الشعر بالتوازي دون غيره من الأجناس الأخرى و نخص بالذكر النثر ؟

---

[1] Jakobson . Dialogue . collection derigèe par Antoine Gallien . Flammarion . Paris 1980 . P 104

[2] جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص ٨٦

يرى جاكبسون أن النثر مجال فسيح لتطبيق مبدأ التوازي ، وهو يصرّح بكل وضوح " ليس التوازي شيئا خاصا باللغة الشعرية ، إن هناك أنماطا من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدإ المنسجم للتوازي ثم يحاول أن يطبق مبدإ " التوازي الخفي " الذي يقترحه هوبكنز و يقرّ بحضوره في تشكيل الآثار النثرية تشكيلا حرّا حيث تكون البنى المتوازية غير مطّردة ولا تخضع لمبدإ التعاقب الزمني . ولذلك فإنّ فارقا تراتبيا يظل ملحوظا بين التوازي في الشعر و صنوه في النثر . ففي الشعر يفرض الوزن بنية التوازي المتمثلة في البنية التطريزية للبيت في عمومه ، الوحدة النغمية و تكرار البيت و الأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية و المعجمية توزيعا متوازيا و يحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة في حين أنّ الوحدات الدلالية في النثر هي التي تنظم البنيات المتوازية .

ولكن جاكبسون أحس بمحدودية البنية الصوتية في الإحاطة بمفهوم الشعر فردّ بقوله: "يجب أن يكون المرء واسع الخيال حتى يُلصق بمن يتعاطى هذه الدراسات النحوية (نحو الشعر) النيّة الخفيّـــة لاختزال الشعر في مجرد نحو. فالمختص في القافية لن يذهب به الأمر أبدا إلى التأكيد بأن الشعر يساوي القافية ، وبنفس الشكل لا يمكن أن نختزل الشعر في نسق من الاستعارات ولا في مجموعة من المقاطع ولا في أيّ شكل من هذه الآثار المختلفة "[1] . ولكننا نفهم أنّ حديث جاكبسون عن البنية الصوتية ينسجم مع مبدأ منهجي هو مبدأ القيمة المهيمنة [2] حيث يغلّب فيه الصوت على كثير من الأنساق الأخرى وهو ينسجم مرّة أخرى مع المنهج الشكلاني الذي يُعدّ جاكبسون من أهم مؤسسيه . و يمكن أن تبرز المهيمنة في النص أو في مستوى فاعلية المقومات الشعرية حيث تتخذ طبيعة المقوم من خلال العنصر المهيمن في تركيبه المؤثر في العناصر الأخرى . فالتجنيس والقافية مثلا يقومان على تفاعل بين

[1] Jakobson Roman ; dialogue. Collection dirigée par Antoine Gallien. Flammarion. Paris. 1980 . p 116

[2] يُعتبر البحث في القيمة المهيمنة مرحلة متطورة من مراحل البحث في النظرية الشكلانية وقد وضعه جاكبسون في المرحلة الثالثة (م١ روسيا ، م٢ تشيكسلوفاكيا حيث أسس حلقة براغ ، م٣ أمريكا) من مراحل تطور هذه النظرية وعدّه مفهوما من أكثر المفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصياغة وإنتاجا . انظر المهيمنة ، جاكبسون ، ضمن نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص ٨٣

الصوت والدلالة ، ولكن الشائع دراساتهما ضمن المستوى الصوتي ، لكون العنصر البؤري (المهيمن) هو الصوت . وليست المهيمنة ، كما يقول جاكبسون ، سوي عنصر بؤري للأثر الأدبي ... " [1] وهو ما ساعد على تبين حدود الإيقاع في النص الشعري .

وقد وسّع يوري لوتمان مفهوم الإيقاع ليشمل كل حالات التوازن في النص واعتبر النزوع إلى التكرار العنصر البنائي الأساسي في الشعر[2] فهو يرى أن "النص الفني ينبني على قاعدة من علاقتين: الجمع بين عناصر متعادلة تكرارية أو الجمع بين عناصر متجاورة (غير متعادلة) ... ومهما اختلفت عناصر بناء النص فيمكن إرجاعها إلى نقطتي الانطلاق هاتين" [3]

يمثل جاكبسون إذن خط مباحث الشعرية اللسانية التي ترك فيها أثرا لم يحد عنه السائرون في رحابها . وقد ظلوا بها يهتدون بعد أن ظنوا أنّ جماع الأمر عند جاكبسون يتمثل في الشعرية اللسانية التي تفترض وجود معيار ، و كل ما يتميز عن هذا المعيار يُحتمل أن يكون ملمحا نوعيا للشعر . ويبين ذلك في تقوية الانتظام الملازم للغة المعيار ، معني التوازي الذي هو رأس المقاصد عنده و إليه تعود كل الصور البلاغية . وهو ما سيستعيض عنه جان كوهين بالانزياح .

---

[1] نفسه ص 81

[2] أغلب الظواهر الإيقاعية المرصودة سواء عند الشكلانيين أو عند البنيويين أو غيرهم ذكرت في متون النقد العربي القديم ولكن السؤال المطروح : هل اكتفى النقاد بمجرّد التسمية أم أنّ جهازا كان بصدد التشكل؟

[3] - Lottman Louri , la structure du texte artistique, traduit du russe par Anne foumier et autres sous la direction de henri Meschonnic , et Gallimard , 1973 . p 163

جان كوهين و هيمنة المستوى الصوتي في حدّ الشعر :

كان رومان جاكبسون رائد الاتجاه اللساني في سعيه إلى دراسة الشعرية بوضعه لـ" نحو الشعر" . وقد مثل هذا الاتجاه معينا للبلاغيين البنيويين الذين وظفوا نتائج الاتجاه اللساني من جهة مع محاولة استثمار نتائج الدراسات البلاغية القديمة من جهة أخرى . ويعدّ جان كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية " أبرز ممثلي هذا الاتجاه ، حيث جعل من بلاغة الشعر التي تتوجه إلى النص ، منطلق دراسته التي تقيم بين بنية اللغة العادية القائمة على الوظيفة التواصلية وبنية اللغة الشعرية القائمة على الوظيفة الجمالية التي تؤمنها الصور البلاغية تعارضا بل انزياحا تؤمنه بنية اللغة الشعرية . فاللغة كما أسلفنا "تسعى إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي ، إذ يعمل التجنيس و القافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي و تقويته . و تعمل اللغة على تقوية الجُمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعّم ذلك بعنصر صوتي هو الوقف (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع : اختلاف الوقفة الدلالية و النظمية " [1]

ينطلق جان كوهين من مسلمة تتمثل في كون" الشعرية علم موضوعه الشعر " و لكنه وإن سلّم بمفهوم للشعرية الذي حقق من الثبات ما جعل الدارس يطمئن إليه فهو لم يسلّم بمفهوم للشعر ، لذلك نجده يتساءل : ما الشعر ؟

إن هذا المفهوم قد فعل فيه الزمن فعله لذلك فإن " كلمة شعر قد اكتسبت في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه . فقد كانت تعني جنسا أدبيا ، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم ثم سارت مع الرومانسية تعني الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة ثم توسع المفهوم إلى خارج حدود الشعر ليعني جملة الفنون مثل الرسم و الموسيقى .... الخ ثم توسعت (الكلمة) لتشمل كل المظاهر الجمالية بما في ذلك الطبيعة .. وإن توسعها صار دأب القائمين على هذا المفهوم حتى صارت شكلا

---

[1] Jean Cohen , Structure du langage poétique , nouvelle bibliothèque scientifique , Flammarion , Paris , 1966 , p 12

خاصا من أشكال المعرفة بل وبعدا من أبعاد الوجود " [1] لكن وعي كوهين بالانجرار وراء هذا المفهوم دون حصره هو كالساعي وراء سراب لذلك فهو يسيّج حدود الدراسة " لمقتضيات ذات طبيعة منهاجية خالصة " و قد " حصر حقل الدراسة و(آثر) عدم التعرض لغير الملامح الأدبية الخالصة لهذه الظاهرة التي تقود في نظرنا إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة و للغة وحدها ... و البحث عن الشعر حيث يوجد أي في هذا الصنف الأدبي الذي دُعي قصيدة " [2] .

إن صفاء المصطلح كان عنده مطلبا به يضمن سلامة التعاقد بينه وبين القارئ ولكن ذلك ظل مطمحا . إذ أن اختياره لحدّ من حدود الشعر المتمثل في جنس القصيد لم يخرجه من الإشكال المصطلحي " ذلك أن وجود عبارة "قصيدة النثر" التي أصبحت شائعة الاستعمال ، يسلب كلمة قصيدة ، في الواقع ، ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي . و فعلا ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلا لغويا تعاقديا صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع ، وهكذا كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم ، ونثرا ما ليس كذلك "[3] . و لهذا السبب أيضا دعا جان كوهين لإعادة النظر في مصطلح " قصيدة النثر" من أجل إعادة تعريفها بسبب التناقض البيّــن في طرفي المركب . وللإقناع بوجهة نظره حاول تبين الحدود الفارقة بين الشعر والنثر ، ورأى أنها ذات مستويين صوتي ودلالي .

المستوى الصوتي : يعتبر كوهين أن كل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي . وقد أصبحت القوانين المائزة بين حدّي الشعر والنثر أكثر تدقيقا بحكم تطور الدراسات النقدية واللسانية التي تتخذ من الشعر مادة لها .

وينقسم المستوى الصوتي في الكلام الشعري عنده إلى نغم إيقاع ووزن . إن النظام الصوتي في الخطاب الشعري يقف على طرف نقيض من النظام الصوتي للغة و

---

[1] نفسه ، ص ١٢

[2] Jean Cohen , Structure du langage poétique , p 10

[3] نفسه ، ص 10

الخطاب النثري ، ذلك أن الخطاب الشعري يعتمد على ترديد الصواتم نفسها أو ما يضارعها مخرجا وصفة ، وغير ذلك لتوفير خصيصة الجناس الذي هو حسب كوهين جوهر الشعر . يقول في ذلك "إن الصوتم الذي يلعب في اللغة وظيفة المخالفة ، يشغل في الشعر وظيفة مناقضة لذلك تمام المناقضة ، هي وظيفة اللبس ، ونزع خصيصة المخالفة Fonction de de- dèffirenciation في حين يجنب النثر العادي نفسه قدر المستطاع تقريب المتجانس من الأصوات في خطابه يعمل الشعر لا على التقريب بينها فحسب و إنما يعمل أيضا على وضعها في المكان نفسه من الخطاب " [1] و هو إنما يلمح بذلك إلى دور القافية في إحداث الجناس في القصيدة ، ذلك أن القصيدة سواء في الشعر التقليدي أو في الشعر الحرّ ، تأتي داعمة مبدأ التجانس من خلال عودتها المنتظمة بشكلها الصوتي نفسه في المكان نفسه ، بعد فترات متقايسة .

ويرى كوهين أن عودة الدال الصوتي (النغم + الإيقاع و الوزن) يتجاوز العبارة الواحدة و البيت الواحد في القصيدة ليشمل الخطاب كله من أوله إلى آخره و هذا الدال يتردّد في فضاء القصيدة عبر ثلاثة أشكال هي [2] :

- الشكل النغمي القائم على الجناس Homophonie
- الشكل الوزني القائم على عودة التفعيلة نفسها Homomètrie
- الشكل الإيقاعي القائم على عودة الإيقاع نفسه Homorytmie

المستوى الدلالي: ويحل عنده المرتبة الثانية في تحديد الشعرية بعد المظهر الصوتي " وقد عنت كلمة شعرية زمنا طويلا معايير نظم الشعر، ونظم الشعر وحده بالمقابل مع البلاغة ، يشهد حقا بالخطوة التي نعمت بها الوسائل الصوتية الخالصة في الفن الشعري " [3]

---

[1] نفسه ، ص 73

[2] انظر عبد الله صولة ، درس مرقون بعنوان " الحدث الأسلوبي " بالمعهد الأعلى للتربية و التكوين المستمر تحت عنوان AR210 .

[3] نفسه ، ص ١١

وعلى هذا الأساس يقترح كوهين مصطلح "قصيدة دلالية" عوضا عن "قصيدة نثرية" حتى لا يقع تداخل أجناسي و ذلك بتغييب المستوى الصوتي وإظهار المستوى الدلالي . وفي المقابل يمكن الحديث عن "قصائد صوتية" وهو نوع يعتمد من اللغة إلا على عناصرها الصوتية " [1] ولعل الجنس الوحيد الذي ينتمي إليه هو إنتاج شعراء يوم الأحد [2] الذين يقنعون بإضافة الوزن والقافية لما هو أعلق بالنثر في المستوى الدلالي . ومن هنا جاء اللقب القدحي "نثر منظوم" الذي أطلق على هذا الإنتاج .

و يبقى أن تظافر المستويين الصوتي والدلالي ، حسب كوهين ، وهذه الأشعار التي تكوّن الفئة الثالثة تستحق أن نطلق عليها اسم الشعر الصوتي – الدلالي ، أو الشعر الكامل وهو ما يبينه الجدول التالي :

السمات الشعرية / الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

إن الشعر الكامل ، حسب جان كوهين، لا يتحقق إلا بالتكامل بين المستوى الصوتي و المستوى الدلالي . وعلى هذا الأساس كان نقد فالري لبودلير حين دفن

---

[1] نفسه ، ص 12

[2] نفسه ، ص ١٢

خادمته "ذات القلب الكبير" تحت مرج وضيع بهدف المناسبة بين كلمتي Pelouse وJalouse في التقفية مقدما في ذلك القافية على العقل و يرى موريس كرامون أنّ أصل التناغم النظمي في العلاقة بين الصوت والمعنى [١] .

والناظر في ثنائية نظم ونثر يرى أنها حبيسة التصور المادي ، إذ إن جميع نُظُم نظم الشعر تستند إلى معايير تستخدم من اللغة وحدات غير دالة ، وهي المقطع والفونيم المؤسسان للوزن والقافية . يقول كوهين " ..و لا يبدو أن الوزن والقافية خاصيتان عالقتان باللغة . بل يبدوان كبنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصوتية المؤسسة للجمالية من خلال "الجرس" و" التناغم " " [٢]

إنّ للنظم موسيقى تطرب من تلقاء نفسها كما تدل على ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات من لغة نجهلها ، بل إن فالونتين وهو عالم جمال إنجليزي ليصرّح بحصوله على متعة ما من تلاوة Barbara cerelant davii ferio وذلك يدل على أن إيقاعا منتظما ، كما هو الحال في هذه الجملة ، كفيل بدغدغة الأذن على جهل صاحبها باللغة التي يسمع . كما أن التكرار المنتظم لأصوات بعينها يمثّل قيمة إمتاع ما . غير أننا لا نعتقد أن هذه القيمة تكوّن الوظيفة الوحيدة بل الوظيفة الأكثر أهمية في نظم الشعر" [٣]

إن الشعر عند كوهين ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر بل إنه جنس مخالف للنثر. كما أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى . وهو ما يمكن أن نلمسه في تأكيده حضور الوظيفة التواصلية في الشعر حضورا يقيه من فقدان انتمائه إلى اللغة وهو تصور يمكن أن نعبّر عنه بمفاهيم الهيمنة كما عرّفها جاكبسون ، فيكون الشعر بذلك خطاب تواصليّ تهيمن فيه الوظيفة الشعرية . و برغم الكفاءة العالية التي أبان عنها جان كوهين مستعينا باتساع ثقافته اللسانية والمنطقية ، فقد واجه صعوبات في بناء المعيار المنزاح عنه ، على أن الشكلانيين

---

1 Jean Cohen , Structure du langage poétique , P 13

2 Jean Cohen , Structure du langage poétique ، p 15

٣ نفسه ، ص ٣٠

الروس يجعلون لغة الحديث اليومي هي المعيار . وقد ربط بعض لاحقيه مفهوم الغرابة بمفهوم الانزياح و الشذوذ وهما يشتركان في التعريف إذ هما " كل ما ليس مألوفا " [1]

لقد مثل عمل كوهين في مجال البنية الصوتية رافدا للنقاد الذين أتوا من بعده لا ينضب ماؤه ، ومرفأ ظليلا يقيهم المتاهة في سراديب كثرت منعطفاتها ، و تشابهت أزقتها ، وهو ما سيحاول هنري ميشونيك تبينه بعين الناقد الحازم بعد أن جعل من الإيقاع شكلا منتجا للدلالة .

هنري ميشونيك واعتبار البنية شكلا منتجا للمعنى

إن الإيقاع في الكلام الفني عموما والشعر خصوصا يمكن تقسيمه إلى ثلاثة مفاهيم أساسية [2] :

اعتبار الإيقاع شكلا مضافا، بمعنى أنه مضاف إلى بنية الكلام العادي. ويعدّ أرسطو أول من أسس هذا المفهوم الذي يوسع من دائرة الشعرية ، وقد حاول جاكبسون مواصلة هذا الرأي بإلباسه روحا جديدة لبوسها المنهج الشكلاني الذي كان جاكبسون أحد حاملي لواءه ، فكان الكلام المنثور ،عنده، حاملا في جيناته وظيفة شعرية.تنتظر إضفاء الإيقاع عليها لتبرز للعيان جلية .

أما ثاني هذه المفاهيم فهو اعتبار الإيقاع شكلا مضادا بمعنى أنه مضاد لبنية الكلام في النثر العادي وهو رأي حمل لواءه كوهين.فالإيقاع في هذه النظرية يقوم

---

[1] Varga kibedi . Les constantes du poème . Picard . 1977 . P 20

[2] عبد الله صولة ، المسعدي بين الإبداع والإيقاع ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1997 ، مقال بعنوان مفهوم الإيقاع عند محمود المسعدي كما يتجلى من خلال كتابه " الإيقاع في السجع العربي " ، ص 88

حارسا على الحدود راعيا للخصوصية الأجناسية للشعر والنثر كالبرزخ قائما بينهما لا يلتقيان .

وثالث هذه المفاهيم اعتبار الإيقاع شكلا منتجا للمعنى و يحمل لواءه هنري ميشونيك[1].

إن إسهامات هنري ميشونيك في مجال البنية الصوتية بيّن تشهد عليه كتبه التي هي في هذا المجال مراجع ليس للباحث بدّ من العودة إليها . وإن الدراسات في الإيقاع وتمثّلاته شاهد على ذلك [2] إذ يعدّ هنري ميشونيك من أبرز النقاد الغربيين المعاصرين الذين كتبوا في مجال البنية الصوتية عموما والإيقاع خصوصا [3] و الناظر في ما كتب يجد أطروحة متماسكة ، وهو لا يعدم الوسيلة في الدفاع عنها كلما سنحت الفرصة له بذلك، إضافة إلى نقده الأعمال الأخرى سواء منها ما عاصره أصحابها أو تلك التي كانت سابقة لزمنه، إضافة إلى محاولته كسر الحدود سعيا إلى "معانقة الكليات من القضايا" [4] سعيا منه إلى الانتشار الواسع .

وقد جعل من الإيقاع مرادفا للخطاب ، إذ الإيقاع عنده ليس حلية أو عنصرا ثانويا ، إنه أوسع من أن يكون إضافة جمالية لا تخصّ النصوص الأدبية وحدها بل تتعداها إلى جملة الكلام باعتبار أن لا وجود لنشاط كلامي خال من الإيقاع ، وهو ليس مختصّا بالشعر ولا بالنثر ولا بأي نمط من أنماط الخطاب و يرى ميشونيك أن قدم ظاهرة الخلط بين الإيقاع والوزن العروضي لا يعني صحتها و لا يدعونا إلى

---

[1] نفسه

[2] Lucia Bourassa , Henri Meschonnic : Pour une poetique du rythme ,ed , Bertrtrand lacoste , Paris, 1997 , p 112

[3] من أهم أعماله نذكر Pour la Poétique (1970) . Critique du rythme .ed .Vergier . (1982) .Les états de la poétique (1985)

[4] خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي ، ص ١٦٦

[3] Henri Meschonnic et Gérard Dessons .Traité du rythme des vers et de prose . Dunod . Paris . 1998 . P٨٠

التسليم بها [١] والإيقاع عنده هو أفصح ما يعبر عن حقيقة الذات و أحوالها ، فـ " الإيقاع هو صورة الإنسان بأكمله : جسمه وروحه وفكره ، منقوشة في كلامه ... وليس لإيقاع الكلام من وظيفة غير ترجيع صدى إيقاع الفكر " [٢]

وقد سعى ميشونيك في كتابه " نقد الإيقاع" critique du rythme خاصة ، إلى تحديد المفهوم تحديدا مستفيضا . لذلك السبب نراه يعود إليه كلّ مرّة بالنظر والتقليب على كلّ وجوهه حتى غدا الحدّ عنده من أهمّ مستلزمات التأليف لهذا الكتاب . بل إن نظريته في البناء الصوتي لا يُنفذ إليها إلّا من خلال التحديدات و المفاهيم المتعاقبة ، نفاذ الخيط الناظم بين مكوناتها . على أنّ منهجه في العرض بيّن ، فهو يتّبع طريقة التحديدات المفهومية بأن يكون الحدّ مانعا لما ليس منه أن يكون فيه ، وجامعا لكل مياسمه الحاضنة لهذا المتصور، خشية منه أن يلتبس تصوّره بالمقاربات الأخرى التي يرى أنها مناقضة لمتصوّره . ويعرض في تعريفاته لجملة من المتصورات منها التصور العلامي و التصور العروضي ، والتصور الموسيقي ...الخ [٣]

التصور العلامي : يرى ميشونيك أنّ بين أهم المآخذ على هذه المقاربة في التعريف كونها لا تعترف إلاّ بالأشكال في إطار القصيدة و على هذا الأساس فقد قُسمت النصوص إلى ثنائية الشكل والمضمون ، وألحق الإيقاع بالمستوى الشكلي ، وفي هذا التصور كان منسجما مع التصور العروضي بتبنّي أهمّ مفاهيمه . ويعرّف الشعر بكونه إلباس اللغة إيقاعا ما . و هو ما يفترض ، في مرحلة أولى ، وجود خطاب لا شكل إيقاعي له ، ثمّ تأتي ، في مرحلة لاحقة ، عملية اختيار إيقاع يتخذه لباسا . وهو ما يجعل من الإيقاع حلية تتموقع في المحل الثاني ، ولا علاقة لها بالدلالة .. وهذا التصوّر يصل بالقائمين على هذه المقاربة إلى اعتبار كل خطاب موقّعا بالقوة ، ولكن النص الشعري توقيعه مختلف عن أنواع الخطابات الأخرى "[٤] و يرى

---

[٢] نفسه ،ص ٨٥

[٣] نفسه ، ج 1 ، ص 169

[٤] Les états P 103

ميشونيك أنّ اعتبار الإيقاع جزء من الشكل تماشيا مع النظرية التقليدية التي تقيم تفرقة متعسفة بين الشكل و المعنى هي نزعة (فيها) الكثير من التبسيط ، وهو يعتقد أنّ " التمييز بين الشكل والمضمون و الإيقاع والمعنى ، نظير التمييز بين المراتب مثل النحو والمعجم و التركيب والصيغة " [١] و ينتج عن ذلك اعتبار الإيقاع غير ذي جدوى أو فاعلية ، إضافة إلى تهميش علاقته بالمكونات النصية المختلفة مع تحييده عن إمكانية إنتاج أي معنى .

ويرى ميشونيك أن التصور العلامي قد أدركه هذا القصور و حاول الجمع بين مستوى الشكل و الدلالة فحاول التعبير عن ذلك بمصطلح مركب هو " الشكل الدال".

ومن المآخذ التي يراها ميشونيك أن هذه المقاربة التي تقوم على التصور العلامي تنظر إلى الإيقاع نظرة اختزالية فهو حسب هذا المفهوم مرادف للمساواة و الانتظام [٢] و هو ما ينتج عنه حسب هذه الرؤية " وجود مفهوم للإيقاع كونيّ مداره ترديد الشيء نفسه وهو المقابل في الشعر للتصور العروضي [٣] و هي محكومة بمفهوم مركزي هو التوازي الذي يشدّ أركان النص الشعري . وهو حسب رأيه من ترسّبات التصور العروضي .

التصور العروضي : إنّ أهمية هذه المقاربة حسب ميشونيك تتأتّى من حيث كونها توهم الدارسين بقدرتها على الإلمام بجوهره الإيقاعي و تعيين مكوناته و تحديد خصائصه في النص الشعري ، وأن ليس للعروض في النظرية التقليدية للإيقاع معنى إذ هو لا يقول عنه شيئا إضافة إلى كون البحر لا معنى له و في هذا المجال يتماهى التحديدان العروضي و العلامي سواء في الآليات أو في الغايات باعتبار أنّ كلّا منهما يهدف إلى بناء شعرية قوامها البحر لا الإيقاع . وبالتالي هي شعرية

---

[١] انظر Critique P 69

[٢] خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ج 1 ، ص 170

[٣] نفسه ص ٧٦

الجماعة الثقافية لا شعرية الفرد والتاريخ [1] كما أن العروض وثيق الصلة بالبيت غير أن علاقته بالقصيدة متوترة وهو أمر تقرّه الدراسات العروضية القديمة منها والحديثة ، فأساس العروض دراسة الأبيات منفصل الواحد منها عما هو لاحق به ، وهو ما يرفضه ميشونيك باعتبار أن القصيدة هي الأصل في النظر وهي محتوية لهذا البيت الذي قد يتحول إلى مجرّد بناء صوتي معزول عن سياقه المقطعي والغرضي [2] . و يرى ميشونيك أن الإيقاع مسألة تخرج عن كل حدّ وضبط إضافة إلى عدم وجود قواعد إيقاعية يمكن أن نقيس بها هذه الظاهرة في حين أن العروض ذو مقاطع متساوية محكومة بقواعد عروضية [3] باعتبار أن العروض يقوم على التماثل و لكن المنجز الشعري يؤكد أن مقاطع البحر الواحد مختلف بعضها عن بعض اختلافا تاما من حيث الزمن و الحدّة والعلوّ و الصفات الصوتية بما يجعل بيتين من نفس البحر بل ومن ذات القصيدة غير متساويين و تماثلهما ليس أكثر من اتساع مجاز و لذلك ذهب "لوت" إلى أن الانتظام العروضي أسطورة حان الوقت لتخليص الكتب منها [4]

ولعل أهم الإشكالات التي اعترضت التصور العروضي كونه يفصل الإيقاع في النص عن كل دلالة حافة . فغاية الدرس العروضي هي البحث في مدى موافقة المنجز للبنية النظرية و تعيين مواضع الخروج عنها مع إقصاء المعنى إقصاء تاما " وإذ تقصي المقاربة العروضية المعنى فإن ادعاءها دراسة الإيقاع ينفضح باعتبار أن فصل الإيقاع عن المعنى معناه الانخراط في صميم الدراسة العروضية " [5]

---

[1] Les états P 159

[2] Critique P 532

[3] Les états P 79

[4] Critique P 528

[5] نفسه ص 208

و للمحاججة على صحة ما ذهب إليه يحاول ميشونيك تأصيل رأيه في التراث اليوناني القديم مع أرسطو الذي يرى أنه يفرّق بين العروض والإيقاع و ينسب كل واحد منهما إلى مرتبة مختلفة عن الأخرى ، فالبحر عنده نوع بينما الإيقاع جنس وهو ما يجعل البحر بمرتبة المحاكي للإيقاع و بذلك يعتبر البحور أجزاء من الإيقاعات [١] و هو أمر يفضي قصر الإيقاع على الخطاب الشعري ونفيه عن كل ما عداه [٢] . و عموما فإن المتصورالعروضي عند ميشونيك محتكم في أصل منشئه إلى التصوّر الموسيقي الذي يشدّ أزره ويدعمه .

التصور الموسيقي : يعتبر ميشونيك أن التصور العروضي كان أبدا تواقا إلى اكتساب مشروعيته من خلال توطيد علاقته بالموسيقى من جانب و قطع صلته بالخطاب من جهة أخرى . وهو طرح سرعان ما تبين محدوديته باعتبار أن الموسيقى تقوم على أصوات محض ، بينما يقوم التصور العروضي على قياس أوزان الكلام في الشعر .

و رغم أن هذه المقاربة الموسيقية تقطع مع المعنى فإن العروض على صلة وطيدة به [٣]

و إذ كانت الصواتم مرتبطة بالألسن كان اختلافها طبقا لاختلاف اللسان في حين كانت الموسيقى عابرة لكل الثقافات لا تراعي حدود اللسان .

ثم يعود ميشونيك إلى فرضية كون " العروض من حيث الأصل جزء من الموسيقى" [٤] و هو يرى أنّ التسليم بهذه الفرضية لا يفرض التسليم ببداهة الاختلاف المفهومي بين الدراسات الشعرية القائمة على العروض و الأخرى القائمة على

---

[١] نفسه ، ص ١٨٤

[٢] Les états P 104

[٣] Les etats P 129

[٤] Critique P 125

الموسيقى إذ هي تمتاز بدقة المصطلح و ضبط المفهوم وهو ما لا يتوفر في الدراسات العروضية المجراة على الشعر [١]

و ينتهي هذا الباحث إلى الإقرار بعسر تحديد الإيقاع و عجز اللسانيات عن الخوض فيه لارتهان قيام نظرية الإيقاع بإنشاء نظرية للغة بما هي خطاب لا بما هي لسان و هو ما لم ينجز حتى الآن ، على حدّ تعبيره ، على أنّ المحاولات فيه جارية منذ بنفنيست [٢] و هو بذلك يحاول أن يتجاوز التحديدات السابقة إلى التأسيس لتصوّر جديد ولكن إحساسه بعسر الإحاطة بالمتصور حدا به إلى أن يقدّم تحديدات تحكمها زاوية النظر التي منها ينظر في المسألة ، فهو تارة يحدّه بالماهية وطورا بالوظيفة .

أمّا حدّه بالماهية فتمثل في اعتبار الإيقاع مماهيا للخطاب يقول " ففي الخطاب ، الخطاب إيقاع و الإيقاع خطاب ، ليس خطابا موازيا (..) و لكنه الخطاب ذاته[٣]. وأما حدّه بالوظيفة فأبرزه في قوله " إنّي أعرّف الإيقاع في اللغة باعتباره تنظيما للعلامات التي تُنتج الدوال اللسانية (...) متميزة عن المعنى المعجمي ، والتي أسميها التدلال أي القيم الخاصة بخطاب واحد ، ويمكن لهذه الوحدات أن توجد في كل أنحاء اللغة النبري منها والنغمي والمعجمي و التركيبي " [٤] ولما كان الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب فهو تنظيم للمعنى في الخطاب [٥] وهو بذلك يسوي بين الإيقاع والخطاب و المعنى على أنه يرى أسبقية الإيقاع على الخطاب من الناحية الزمنية إذ إن الشاعر كثيرا ما يجد نوعا من الغناء دون كلمات أي نوعا من الوزن للبيت دون محتوى ، ثمّ تأتي بعد

---

[١] انظر خميس الورتاني ، الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، ص ١٧٥

[٢] Critique P 69

[٣] نفسه ص ٢١٦

[٤] نفسه ص 69

[٥] نفسه ص ٧٠

ذلك الألفاظ لتكسوَه . وكذلك فإن للإيقاع أولوية في الإدراك فالمتلقّي يدرك الشعر قبل أن يفهم معناه [١] .

إن دراسة الإيقاع حسب ميشونيك تبدو متأثرة بجملة من الأحكام غير المنضبطة، باعتبارها أحكاما سابقة للدراسة و التمحيص من ذلك اعتبار الإيقاع مكوّنا ثانويا لا يعدو أن يكون في القول الشعري حلية وضربا من الزينة التي هي أقرب إلى الترف منها إلى جوهر العملية الشعرية وهو بهذا الحدّ نازع إلى الشعر لائط به دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى . وقد اعتبر الباحث ذلك خلطا سببه زهد المهتمين بالسرديات في تعقب مواطن الإيقاع وإعطائها ما تستحق من الدرس تماما كبقية المكونات السردية مثل الشخصية والراوي و مقولتي الزمان والمكان .

وإن سكوت النظريات السردية عن اعتبار الإيقاع من الأسس السردية في النصوص القصصية لم يثن هذا الباحث عن رأيه ، إذ " الإجماع ليس دليلا على صحة موضوع الاتفاق ، وإنما هو دليل على حصول الاتفاق " [٢] . و لم يكتف الباحث ببيان خطل هذه الآراء التي استبعدت دراسة الإيقاع من النصوص النثرية و قصرها على الشعر ، فبيّن ضيق أفق الآخذين بها و دعا إلى قيام تصوّر على أنقاضها ينصف النثر فلا يجرّده من الإيقاع ، ويوسع نطاق الإيقاع فلا يقصره على الوزن ، ولا يعتبره مجرد شكل ، ويقر بالمعنى فلا يهمله أثناء التحليل ، و يستحضر الذات فلا يقصيها عن الإيقاع " [٣] فهو يؤكد ربط الإيقاع بالمعنى ارتباطه بالذات و يرفض اعتبار الوزن العروضي مجال التحقق الوحيد للإيقاع رفضه استئثار الشعر به دون النثر .

ولذلك يرى ميشونيك أن الدراسات الإيقاعية تظل تعاني من قصور حتى تنتقل من دراسة الوزني الذي يخص الدراسة العروضية إلى الإيقاعي الذي يبسط جناحيه على

---

[١] نفسه ص ٩٨

[2] Henri Meschonnic et Gérard Dessons .Traité du rythme des vers et de prose . Dunod . Paris . 1998 . P 10

[٣] نفسه ص ٧٠

كل أنواع الخطاب . وبذلك لا يكون الإيقاع ، على حدّ عبارة ميشونيك شكلا مضافا إلى المعنى بل منشئا له في الخطاب ومنظّما [١] .

إنّ ميشونيك بذلك يبني مفهوم الإيقاع على شبكة من العلاقات ، مع مجموعة من المفاهيم ما كانت العلاقات بينها قائمة قبله .

فالباحث ، ومن ورائه أتباعه من أصحابه التوجه النوعي ، يرون بفعل الذات في الخطاب وهو ما دعا باحثين آخرين إلى التساؤل : كيف السبيل إلى وصف ما لا يقاس وإدراك ما لا تحيط به المعرفة ، ويستنتجون من وراء ذلك أن ميشونيك يستخدم منطلقات نظرية غير بعيدة عن المثالية إذ الإيقاع عنده ليس صوتي العنصر ... وليس لإيقاع الكلام من وظيفة غير أن يرجّع صدى إيقاع الفكر ، وكأن براعة الأديب تتجلى خير ما تتجلى فيما به ينسى قارئه أن أداة التعبير الفني عنده هي الكلمات [التي هي] من عنصر طيني غير روحاني " [٢]

---

[١] ...Le rythme organisation des marques dans le discours , est l' organisation du sens, mais aussi de la force , dans le discours , le rythme n'est plus une forme à côté du sens . le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours » Henri Meschonnic et Gérard Dessons .Traité du rythme des vers et des prose . Dunod . Paris . 1998 . P 75

[٢] أحمد حيزم ، فن الشعر ورهانات اللغة ، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري ، نشر دار محمد على الحامي وكلية الآداب سوسة ، تونس ٢٠٠١ ص ٣٥

الفصل الثاني:

البنيـــة الصوتيــة في الدراسات العربية الحديثة

إن أهمية موضوع البنية الصوتية وثراء التراث النقدي والبلاغي به لم ينل من الدّرس الجادّ ما يستحق. إذ كادت الدراسات النقدية في هذا المجال تنحصر في العروض واعتباره الجانب الأهم في البنية الصوتية "وذلك نتيجة التغيير الكبير الذي أحدثته حركة الشعر الحرّ في البنية الوزنية "[1] ويبدو أن أسس البنية الصوتية الداخلية أو ما اصطلح عليه جان كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية ب"التوازن" حيث يعتبر الموازنات مع الوزن و الأداء أحد مستويي بنية اللغة الشعرية وهما الصوت والدلالة وهي قسمة يوافقه فيها يوري لوتمان الذي جعل التكرار والاستعارة أسّين للبنية الشعرية وهو يجعل من تقطيع المنظوم المرتبة الأولى في التكرار يقول " إن البنية الأساسية في المنظوم هي التكرار، وهذا ليس صحيحا وحسب بل هو معروف عند الجميع . فنظريّات الأدب على كثرتها تؤكد قيام المنظوم على تكرار من أنماط شديدة الاختلاف: تكرار وحدات تنغيميّة (إيقاع)، وتكرار أسجاع متماثلة في نهاية الوحدات الإيقاعية (قافية)، وتكرار أصوات مجردة في النص (تجنيس) [2].

إن الموازنة في النص تعني "إمكانية الشعرية، أو بالأحرى الوظيفة الشعرية" [3] وإنّا لنلمس في النقد العربي سواء التراثي منه أو المحدث اعتناء بالموازنات الصوتية باعتبارها عاملا مهما في تحقيق البنية الإيقاعية في النص من جوانب مختلفة إذ أنّ العناصر التي تقوم عليها الموازنة منها ما يحيل على التكرار أو التردّد مثل السّجع والترديد ولزوم ما لا يلزم ...الخ و منها ما يحيل على الاتساق والانسجام، مثل التجانس و التفويف ... ومنها ما يحيل على التكافؤ والتساوي كما الترصيع والتشطير والتجزئة والتوازي والموازنة وهي مقومات صوتية حضرت

---

[1] العمري محمد ، الموازنات الصوتية، دار إفريقيا الشرق، المغرب: الدار البيضاء ،٢٠٠١،ص٣٢

[2] نفسه ، ص204

[3] جمال عبد الحميد ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ ، هامش ١٠٨

عند النقاد العرب المحدثين حضور الداعم لإيقاع النص دون النظر في الأصول التراثية لهذه المصطلحات في إطار الشبكة المفهومية التي تقوم عليها هذه المتصورات باعتبارها أس البنية الصوتية التي ظلت رهينة الوزن والإيقاع . وما من شكّ في أن "اقتران مفهومي الوزن و الإيقاع معا منذ القديم بالمادة الصوتية و بطبيعة الكلام الموسيقية جعل الظاهرة الصوتية تحظى باهتمام الدارسين حظوة كبيرة لا نشك في مشروعيتها " [1] ولكن متسعا من الرؤية في مجال البنية الصوتية ظل في مجال الدراسات العربية معتّما لولا بعض المحاولات المنفردة التي ظلت في مجالها يتيمة في دراسته للبنية الصوتية سواءا انفتحت على التراث محاورة ،أو اتجهت إلى الدراسات الغربية محاججة

وقد اشترك دارسون عرب سواء أكانوا لسانيين أو نقدة في مجال حيوية الخطاب في النص الشعري وكانت البنية الصوتية قراره المتين ذلك أن " النص الشعري بمعنى المعنى يكون لا بالمعنى الأصلي ، وبحيوية الخطاب تتأكد هويته لا بشهادة الحياة و بعناصر الخلود يكون لا بمجرّد الوجود " [2] و إن من أهم عناصر خلود نص ما تجاذب أصواته و تكاملها ، واتساق بنيته الصوتية بكل مكوناتها .

---

[1] الطرابلسي ، التوقيع والتطويع : عندما يتحول الكلام نشيد كيان ، دار محمد علي للنشر، تونس:صفاقس ، ط ١، ٢٠٠٦ ، ص ١٨

[2] نفسه ، ص ٨٩

إبراهيم أنيس

سعى إبراهيم أنيس إلى دراسة اللغة العربية محاولا تطبيق المنهج الوصفي البنيوي على التفكير اللغوي التقليدي وكذا تحليل الظواهر اللغوية وتعليلها " ويبدو أن خطة أنيس كانت تهدف إلى وضع مؤلفات تتناول دراسة مستويات اللغة العربية الصوتية والصرفية والنحوية و الدلالية وفق المنج الوصفي البنيوي في دراسة اللغة، الذي تلقاه من علماء اللغة في انجلترا حيث كان يدرس سنة ١٩٤١ " [1]

وقد نشر إبراهيم أنيس بعد عودته إلى بلده كتبا، منها : الأصوات اللغوية ، من أسرار اللغة ، موسيقى الشعر ....الخ

حاول في كتابه "الأصوات اللغوية" أن يدرس الأصوات اللغوية في اللغة العربية وفق المنهج البنيوي وذلك " للوقوف على ما تتفق فيه آراء علماء اللغة العربية القدماء مع النظريات الحديثة في هذا الميدان (...) فهذا كتاب في دراسة قد تبدو حديثة في بلادنا و لكنها ازدهرت و تأصلت بين من يعنون بالبحث اللغوي في أوروبا " [2] و هو يؤكد أن كتابه هذا أقرب إلى الدراسة الفونولوجية منه إلى الدراسة الصوتية . يقول " و لكني أوثر أن أنسبه إلى فرع الفونواوجي لأن الفوناتيك يُعنى بالأصوات الانسانية شرحا وتحليلا ، ويجري عليها تجارب دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه من لغات ، ولا إلى أثر تلك الأصوات في اللغة من الناحية العملية ، فهو لهذا عالميٌّ ... أما فرع الفونولوجي فيعني كل العناية بأثر الصوت اللغوي

---

[1] حلمي خليل ، العربية وعلم اللغة البنيوي : دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٧

[2] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الانجلو المصرية ، الثاهرة ، ط 4 ، 1971 ، ص 2

في تركيب الكلام نحوه وصرفه "[1] أما الفونيتيك فهو كما يرى " علم الأصوات الذي يخدم بنية الكلمات و تركيب الجمل في لغة من اللغات "[2] ثم يحاول أن يؤرخ لهذين المصطلحين عند من سبقه من الباحثين فيلاحظ أن المصطلح الأول خصّ الوصف في حين خص الثاني منحى التاريخ ، وهو ما يخالف رأي دي سوسير تمام المخالفة[3]. و لذلك فإن أنيس يعود ليقرّ بصعوبة التفرقة بين المصطلحين إذ أن حدودهما متشابكة متداخلة الأمر الذي يساعده على دراسة أصوات اللغة العربية . و إن دراسة البنية الصوتية للغة معيّنة هي ، كما يرى الباحث ، أقرب إلى الفونولوجي منها إلى علم الأصوات الذي يستعين به في مستوى تقديم المفاهيم الأولية عن خصائص الأصوات ووقائعها و كيفية حدوثها. و لذلك فإنه كان ملتزما بتقديم هذه المفاهيم الصوتية في بداية كل فصل من فصول كتابه و ذلك فبل التعامل معها على المستوى الفونولوجي .

ولمصطلح phonologie مصطلحات عربية مقابلة كثيرة و قد شاع منها مصطلح صوتمية لشيوعه في الجامعة التونسية . وهو مأخوذ من مصطلح صوتم الذي ترجمه صالح القرمادي عن Phonème [4] وقد أطلق تمام حسان على لفظ phonology مصطلح التشكيل الصوتي ويستعمل بعض الدارسين من المغرب مصطلح الأصواتية مقابل Phonetics ومصطلح الصواتية مقابل phonology و الصوتمية مقابل Phonématique

و قد حوى كتاب "الأصوات اللغوية " خمسة فصول وزّعها كالآتي

1- عملية انتاج الصوت اللغوي

٢ – أعضاء النطق

٣ – تصنيف الأصوات الصامتة

---

[1] نفسة ، ص 4

[2] نفسه ، ص ٤

[3] نفسه ، ص 5

[4] انظر عبد الفتاح براهم ، مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب للنشر ، ط ١ ، تونس ، د ت ، هامش ص ١٧

٤ – تصنيف الصوائت
٥ – دراسة بعض الظواهر الصوتية مثل النبر والتنغيم و المقطع والفواصل .

ما يمكن أن نلاحظه أن هذا الكتاب قد رجع إلى القدامى من أمثال الخليل بن أحمد و سيبويه وابن جني محاولا التأصيل لهذا العلم بنفس الدرجة التي نظر فيها في المحدثين من علماء اللغة لاستنباط المنهج البنيوي . وهو يقرّ أن كتابه هذا يندرج ضمن الأبحاث الفونولوجية ، رغم أنه لم يعرض لمفهوم الفونيم و هو ما وسم دراسته هذه بالقصور خاصة إذا ما أضفنا إليها التشويش الحاصل في مستوى مقابلة المصطلحات الصوتية التراثية القديمة بالمصطلحات الصوتية الانجليزية . من ذلك مثلا :

مصطلح Consonant
الأصوات الساكنة
الحروف
الصوامت

مصطلح Vowels
أصوات اللين
الحركات
الصوائت

وهو ما أدّى به إلى الإلتباس المفهومي بين جملة من المصطلحات من ذلك مثلا ترجمته لمصطلح Consonant (الإنجليزي) أو Consonne (الفرنسي) بالحرف وهو الذي يحوي في التصور اللغوي الحديث الصوائت والصوامت و إن هذا الإحساس بالإضطراب عنده واضح ، و قد حاول تلافيه بتحديد جديد للصوامت،

فوصفه هذه المرة بكونه "الصوت الساكن المشكل بالسكون "[1] وهو رأي لا يسعفه بالاطمئنان التام مادام الصائت إذا استطال وسم بالسكون .

ولكن أهمية العمل الإجرائي الذي قام به الباحث تتمثل في استخدام مبادئ النظرية اللغوية الحديثة و مصطلحاتها مستأنسا بالتصور البنيوي للغة باعتبارها نظاما تشتغل داخله جملة من البنى الجزئية ، وهو ما مكنه من دراسة العلاقات بين الكلمات داخل الجملة . وهو يرى أن دراسة " العادات اللغوية" بما في ذلك اللهجات يقتضي تحليلها إلى مستويات صوتية و صرفية ونحوية وفق رؤية يشرحها [2]:

١- ما يتعلق بالأصوات و طبيعتها و كيفية صدورها
٢- ما يتعلق ببنية الكلمة
٣- ما يتعلق ببنية الجملة

و إن كل لغة خاضعة ، حسب رأيه ، إلى هذا التقسيم الثلاثي ، وإن البحث في عادات كل لغة لا بد أن يمر من هنا ، ولكن هذه الرؤية سرعان ما يبين له قصورها وهو ما سيضطرّه إلى أن ينشئ كتاب "دلالة الالفاظ" معتبرا أن الغاية من اللغة إنما هو التواصل الذي يرتكز على المعنى . و إن غياب دراسة المعنى يصبح التحليل اللغوي لغوا لا طائل من ورائه [3] ولكن ما يمكن الإشارة إليه أن هذا التعديل الذي توصّل إليه إبراهيم أنيس بعد لأي لم يصادف في دراسات اللغويين من بعده أثرا يذكر ، ولعل مردّ ذلك لضرورات المنهج المعتمد في هذه الدراسات ، وقد بدا ذلك جليا مع صلاح فضل .

---

[1] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 22

[2] إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، مكتبة الإنجلة المصرية ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٩

[3] إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الإنجلة المصرية ، ط ٣ ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ٧

صلاح فضل

لقد كان واضحا نهج صلاح فضل سبل المنهج البنيوي من خلال قوله بوحدة البنية في النص موضوع التحليل ، يتضح ذلك من خلال أعماله التي نورد منها مثلا شفرات النص [1] و أشكال التخييل [2] و كذلك نظرية البنائية [3] ...الخ

وإن البنية الدلالية ، حسب رأيه ، تتكون من معاني النسيج كله . فلو لم تكن هناك علاقة واضحة بين الأجزاء والمجموع لما تكوّن هذا المجموع ، ومناقشة كلمة أو جملة دون ربطها بسياقها في الفقرة ، أو القطعة ، أو الفصل ، أو القول كله ، تقود إلى أخطاء متتالية في الفهم و التفسير . و " إن التحليل اللساني لا بدّ أن يرتكز على الخواص العائدة المرجعة أي على الخواص المكررة الموظفة بانتظام في النص الأدبي " [4] و بذلك يكون شكل البناء اللفظي ، حسب رأيه ، مهمّا في الدلالة ضمن وحدة النص ، وهو إلى ذلك يرى أن الصياغة و الشكل في الكتابة الأدبية يحققان وجود الأدب من خلال تشكيل المعنى الذي يؤدي إلى معرفة المضمون . وأن البنية الأدبية ما هي إلا بنية لغوية ، يبرز ذلك جليا من خلال اعتباره العمل الأسلوبي "كل إبراز و تأكيد سواء كان تعبيريا أو عاطفيا أم جماليا ، يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون تأثير على معناها . فعندما يستعمل المؤلف عناصر اللغة الأدبية و لإحداث تأثير خاص تتحول إلى عناصر أسلوبية ، وميزتها تكمن في هذا التنفيذ الخاص لقيمتها لا في قيمتها المحتملة في نظام موحّد " [5]

يرى فضل أن فن الشعر يرتكز ، مثل علم اللغة ، على دراسة علم الآثار الأدبية مع أن هدف فن الشعر ليس دراسة اللغة في عمومها بقدر ما يهدف إلى دراسة صيغها

---

[1] صلاح فضل ، شفرات التص ، دار الفكر ، القاهرة ، 1990

[2] صلاح فضل ، أشكال التخييل ، مؤسسة لونجمان ، القاهرة ، 1996

[3] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1980

[4] صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص ٧

[5] نفسه ص ٨٢

الأدبية و والشعرية الخاصة فـــ "الشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسّه ، لكنه شاعر لما يقوله من شعر ، ليس خلق أفكار بل كلمات ، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي ، أمّا الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر " [1]

إن معرفة الأدب من خلال اللغة لها حدود لا يمكن أن تتجاوزها نتيجة لما نعرفه عن طبيعة الأدب المميزة و اختلافها عن طبيعة اللغة العادية ، إذ أن اللغة ، كما يؤكد فضل ، وثيقة الصلة بالمنطق العلمي ، في اعتمادها على التطابق و التقابل و إمكانية التكرار الكامل ، و عمومية الرمز الضرورية و "إن استخدام المنهج اللغوي و أولوية النقد الجمالي ، ينبغي أن نتذكر دائما أن هذا النموذج لا يتطابق مع لغة الأدب ، بل يختلف عنها في الاتجاه ، و أن اكتشاف عناصره الجمالية لا يتأتى إلا من خلال بحث هذه الفروق الدقيقة قلى وجه التحديد ، وقد تكفلت البنائية بوضع هذه القنطرة بين المباحث اللغوية و النقدية، فاستطاع جاكبسون بنظريته في وظائف لغة الأدب واختلافها الجوهري عن وظائف اللغة العادية أن يرسي أسس النقد الجمالي الحديث و أن يكشف عن ثانوية القيم النفسية والإجتماعية فيه وهي تشكل رصيدا يساعد على فهم البنية الشكلية اللغوية للأعمال الأدبية " [2] ويؤكد الباحث أن لغة الشعر تتجاوز المعنى المحدود للغة التوصيل العادية لأنها تريد أن تعيش في فضائها الحر ، هذا الفضاء الذي يرحل في المستقبل و يداعب طاقات المجهول حيث نجد الرؤيا دائما لدى المبدعين ، ما تتحقق به و فيه إذ أنها "في حقيقة الأمر ، لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة بل تتخلّق في رحم اللغة ذاتها " [3]

إن البنية اللغوية في النص الشعري ليست هي حصيلة الكلمات بل حصيلة الصيغ التي عندما يفككها الناقد إلى وحدات دنيا بحثا عن أعدادها وحقولها و تبادلاتها تكون قد فقدت أدوارها الحقيقية داخل الحالة الشعرية المطروحة و يستشهد الباحث بقوله " إن إحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة باهتة عما

---

[1] Cohen Jean , Structure du language Poètique , Paris , 1966 , P 40

[2] صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص 316

[3] صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص ١٦٤

أقيم فيه من شعائر و صلوات . وبهذا تظل الصيغة الشعرية هي التي تكون قادرة على تحديد البنية اللغوية في القصيدة " [1] .

لقد سعى صلاح فضل إلى تأسيس تصور معين لمفهوم الشعر بناء على معطيات البحث اللغوي الحديث في إطار اللسانيات العامة وهو ما اقتضى إعادة النظر في مدى فاعلية المنهج البنيوي ، وهو يصرح أن دراسته للشعرية العربية يرمي من ورائها إلى وضع منهج نقدي قائم على تكوين "جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي " [2] و هو يسلّم بشرعية جميع "الأنماط الإبداعية" . ويحاول ، من خلال هذا المنهج الذي يستحدث ، التعرف إلى مكونات تلك الأنماط الإبداعية ، وهي غاية له في البحث تهدف ، فضلا عن معرفة تلك المكونات ، إلى استقصاء الأساليب الإبداعية لاستكمال رؤية المشهد النقدي العربي " [3] و هو مشهد يبين عن واقع نقدي مستلب موسوم بالضعف سببه القراءة السلبية الاستهلاكية للمعطى النقدي في الغرب ، هكذا هو المشهد النقدي العربي عند عبد السلام المسدي ، سجين قراءة غير منتجة في الفكر العربي المعاصر ، بمعنى أن " الممارسة النقدية عند العرب ، سجينة الأخذ فلا يصدر عنها عطاء " [4] فما هو البديل النقدي الذي قدّمه عبد السلام المسدي إذن ؟

---

[1] نفسه ، ص ١٦٥

[2] نفسه ، ص 8

[3] نفسه ، ص 11

[4] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، بيروت ، ط 2 ، 1982 ، ص 5

عبد السلام المسدي

يؤكد عبد السلام المسدي أن التجاء النقد إلى اللسانيات واضح ، باعتبار أن علم اللسانيات يختصّ بالبحث في مقومات الكلام كظاهرة بشرية مطلقة بغية تحسس النواميس المشتركة الرابطة بين مختلف أبنية الخطاب ، و في هذا المجال كان تفاعل السانيات مع مشاغل النقد خصيبا ، كما يرى المسدي [1] ، نتج عنه تجاوز التصنيف الثنائي للكلام : عادي و شعري ، إلى إقامة بديل عنه " تصنيف توليدي لا يتحدد عددا و إنما ينحصر نوعا و كيفا ، وبذلك أصبح المنهج الحديث في أجدّ نظرياته و أطرفها يصنّف الكلام إلى أضرب عديدة ، لا يمثل الخطاب الإبداعي الذي هو الفن الشعري إلاّ أحدها ، إذ منها الخطاب الديني و السياسي و القضائي و الإشهاري ... و المهم أن الخطاب الأدبي لم يعد يُدرس بمعزل عن أصناف الكلام طبق مراتبه المضمونية والغائية ، فالبحث فيه قد تحرر من الثنائية الضيقة التي كانت تتعسف تصنيف الكلام إلى ما هو أدب وما هو غير أدب " [2]

حاول النقد الحديث استثمار مكتسبات اللسانيات العامة وهي تعكف على بلورة نظرية لغوية متكاملة تحدد معالم الكلام " وعلى هذا التفاعل بين علوم اللسان و النقد الأدبي يُعلق اليوم كل الأمل في بروز المنهج الاختباري المتكامل الذي يسمح بتحديد أدبية الخطاب الفني . وهذا معناه أن تظافر جهود عالم اللسان و عالم الأدب هو الذي سيعين على تحديد بؤرة الفعل الشعري في كل نص إبداعي " [3]

وإن من أهم المستندات النظرية للعملية النقدية المتصلة بالخطاب الأدبي هو علم اللسان باعتبار أن النظرية الأدبية في النقد "تحتكم رأسا إلى البعد اللغوي في النص

---

[1] انظر عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، منشورات دار أمية ، دار العهد الجديد ، ط٢ ، تونس ، ١٩٨٩ ، ص ٤٠

[2] نفسه ، ص ٤١

[3] نفسه ، ص 43

الإنشائي و ذلك بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير و مدلول محتوى صياغته ، ولهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص أو قل ، بعبارة أدق ، إنه يقصر نفسه على نص النص " [1] من أجل تبين مختلف البنى العاملة في النص و ذلك بالإجبة عن سؤال هو حسب الباحث ذو أبعاد تأسيسية : ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة و الغاية . يؤدّي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي ، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا ، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما ؟

إن المنطلق المبدئي الذي تستند إليه نظرية الخطاب الأدبي ، حسب عبد السلام المسدي، يتمثل في أن صاحب الرسالة الإبداعية لا يتمكن من إظهار أحاسيسه تجاه الوجود إلا عبر تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى صوغ الصورة المنشودة و الإنفعال المقصود باعتبار أن اللسانيات تحدد اللغة بكونها "تركيبة قائمة في ذاتها ، أي أنها "كل" يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى ، فتكون اللغة جهازا تنتظم في كيانه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجرّ عن نغيّره تغير وضع بقية العناصر، و بالتالي كل الجهاز ، و ما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي " [2] إن أدبية النص عند عبد السلام المسدي تنبع من تغلّب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبلاغية في اللغة ، والوظيفة الشعرية مركزها سنن الكلام في جهاز التحاور ، وهو ما أدّى به إلى اعتبار أن الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه إذ ليس منطلقه و لا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة ما دام الكلام فيه ليس أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمدّ شرعيته من بنيته وصياغته . وهو مستند يرى المسدّي أنه مستند النقد الحديث لتحديد أدبية النصّ وذلك بتفكيكه إلى العناصر المكوّنة لجهازه لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل و ما يتقطع عند الاتصال ، وذلك

---

[1] نفسه ، ص 45

[2] عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ، ط1 ،تونس ، 1994 ، ص 51

بطريق العزل والضم بين مختلف البنى المؤسسة للبنية الكلية للنص الأدبي .
وهو رأي يتأسس على المعارف اللغوية الحديثة في اعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية تؤدي وظيفتها التواصلية بفضل نظامها المخصوص ، فهي كل يقوم على بُنى مترابطة العناصر هوية كل عنصر وقف على هوية بقية العناصر بحيث لا تتحدد وظيفة أيّ واحد منها إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى . "ففعل الكلام هو جنيس الجهاز الظي تنتظم داخله عناصر متوالجة في ارتباط عضوي و في تراهن وظيفي بحيث لا يتغير موقع أي عنصر إلا انجر عن تغيره نغير وضع بقية العناصر ، فيتغير بالتالي الأداء الذي ينجزه الجهاز ، وما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز توازنه الداخلي وانتظامه الوظيفي " [1] ويؤكد المسدي خصوصية التجربة اللسانية في التعامل مع النقد في اعتباره أن للناقد دورا مهمّا عند هذه المرتبة من مراتب البحث في انتماء النص ، ولا سيما إذا كان قد جاء إلى النقد الأدبي من منطلق الاهتمام بلغة الأدب على وجه التخصيص "ويتمثل هذا الإسهام الذي يمكن أن يضيفه في الكشف عمّا قد نصطلح عليه بنشوئية النصّ ، ونعني بها استقراء المراحل التي مرّ بها بناء النص على يد صاحبه قبل أن يبلغ تمامه ، وهذا لا يتوفر إلا إذا توفرت المعطيات الوثائقية التي تكشف عن الصيغ المتعاقبة التي عرفتها لغة النص بفعل المعاودة المتجددة و ما يصاحبها من تنقيح لفظي أو تعديل هيكلي " [2]
إن نظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث ، كما يصفها الباحث، تنطلق من الإقرار بحتمية الاسنكشاف اللساني في فحص الحدث الإبداعي و ما يقرره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي هو الذي يقي عملية الخلق الشعري من الإجهاض عند المواصفة والنقد . وبالتالي "يتسنى لعالم اللسان أن يعين عالم الأدب على تحديد هوية الصوغ الإبداعي الذي هو كيان عضوي يحدده انسجام نوعيٌّ ناتج عن علاقة التناسب القائمة بين أجزائه ذلك أن النص إنما هو "موجود تركيبي بمعنى أنه جملة

---

[1] نفسه ، ص ٣٤

[2] نفسه ، ص ٣٧

من العلائق المكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة " [1] و هو ما دفع الباحث إلى النظر في انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي فوجدها أنماطا كثيرة حاول أن يختزلها في أربعة اصناف :

- نمط التفاصل وهو نمط نظامي للبنى الداخلة في تركيب النص
- نمط التداخل وهو نمط انتظامي، وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دوري بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر
- نمط التراكب ، وهو من أنماط الانتظام البنائي في في توارد الخصائص الواسمة للنص الأدبي
- نمط التظافر ، وهو نمط استنبطه المسدي من خلال شرحه لقصيدة أحمد شوقي "ولد الهدى" [2] و يعني به انتظام العناصر انتظاما مخصوصا ، يسمح باستكشافها وفق قانون التداخل بين جملة البنى المؤسسة للنص الشعري ، وهو النمط الذي بنيت عليه قصيدة "ولد الهدى" حتى غدى نمط التظافر مفتاح سرها الشعري

و إن إقرار عبد السلام المسدي بالدور الريادي الذي تلعبه اللسانيات في مجال النقد الأدبي لم يمنع من سؤال خطير ظل مطروحا عنده [3] وهو إلى أي حدّ يقربنا هذا المنهج أو ذاك من غاية العلم القصوى ألا وهي إبداعية الأدب ، لا من حيث هو شكل نوعي تجسّم في نصّ مخصوص و لكن من حيث هو ظاهرة كلية تطلب كشف نواميسها على حدّ ما نصنعه في حقل اللسانيات عندما ننطلق من الحدث الفردي في الخطاب الأدائي وهو مستوى "الكلام" فنستنبط قوانين النمط التواصلي بين مجموعة من أفراد البشر يحولّهم الرابط اللغوي إلى جماعة ثقافية حضارية وعندئذ نمسك بأعنّة النظام الترامزي ؟ فهل أمسك النقاد العرب بأعنة هذا النظام للتدلال على إبداعية النص ؟

---

[1] عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، ص 50

[2] المسدي ، النقد والحداثة ، ص 74

[3] انظر كتابه النقد والحداثة ، ص ٧٠

محددات البنية الصوتية في السجع العربي كما يراها محمود المسعدي

إن مجال البحث في النثر من زاوية بنيته الهيكلية لم ينل من الدرس الجاد ما حظي به الشعر رغم أن البلاغة أوجبها نصّ هو إلى النثر أميل[1] ، تساوى في هذا الشأن القدامى والمحدثون . و قد أثار أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي صاحب كتاب إحكام صنعة الكلام في فنون النثر و مذاهبه في المشرق و الاندلس. هذه المسألة على بساط البحث فأرجع غلبة تناول الشعر في هذا المجال إلى " كون العلماء والفصحاء عدّوا العلم به (النثر) أمرا بديهيا ، فأهملوه ولم يحكموا قوانينه ، ولا حصروا أفانينه " في حين خافوا على الشعر من أن " تتحيّف الأزمان ما اختص به من القوافي والأوزان ، فرأوا أن يعدّوا سواكنه وحركاته و يحكموا قوانينه وصفاته و يلقبوا ذلك ألقابا و يبوّبوه أبوابا . ولو تأخر بهم الزمان إلى عهده الذي صارت فيه البديهيات مشكلة ، وسمعوا قول الشاعر (الوافر)

فَمَا شَيْءٌ وقَدْ بالَغْتُ فِيهِ بأَحْوَجَ لِلْبَيَانِ مِنَ البَيَانِ

---

[1] نقصد القرآن

فلو تأخروا إلى هذا الزمان لأجروا النثر مجراه ... ولكن أبى الله أن يكون لكل زمان رجال "[1] و قد كان محمود المسعدي أحد هؤلاء الرجال الذين ، وإن تأخر زمانهم، فإنهم قد ضربوا فيه بسهم .

بدأ المسعدي بمحاولة إيجاد تعريف للإيقاع يوائم بين مختلف النظريات التي تناولت البنية الصوتية بالدرس وهو يصل إلى نتيجة تؤكد عبثية البحث في حدّ جامع مانع للإيقاع يقول : " إنّ الكلام في : هل إيقاع العربية كمّيّ أم نبريّ ، كأنه لا ينتهي "[2] واضح أن المسعدي يحاول جمع التعريفين رغم ميله إلى الجانب الكميّ . يتضح ذلك في مثل قوله " إن العربية لغة كمية تميز بدقة بين الطويل والقصير من الحركات و المقاطع ... و هو إيقاع ينبني على تداول المقاطع القصيرة ، والمقاطع الطويلة . هذا التتالي المنتظم هو الذي ينشئ حركة إيقاع النص هما "رجع الأزمنة " و " الترديد الدوري "[3] .

و بنفس التأكيد الذي خصّ به إيقاع العربية بكونه إيقاعا كميا ، عاد ليؤكد أن الإيقاع أيضا نبريّ ، يقول " لا شكّ أن إيقاع العربية ليس كميّا محضا ، أي قائما على نسيج المقاطع القصيرة و الطويلة فقط بل هو كميّ ونبريّ معا ، وإن غلبت عليه السمة الكمية غلبة واضحة "[4] وهو في كل ذلك يحاول حدّ الإيقاع حدّا يمزج فيه النبريّ بالكميّ و بذلك يكون الإيقاع هو ما نشعر به من الانتظام في رجع الأزمنة الموسومة ، وأنّ هذه تنشأ عموما عن أصوات تتمايز بمداها وارتفاعها أو شدّتها.

---

[1] أبو القاسم الكلاعي ، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر و مذاهبه في المشرق و الاندلس ، تحقيق محمد رضوان الداية ، عالم الكتب ، ط ٢ ، ص ٣٢

[2] المسعدي محمود ، الإيقاع في السجع العربي : محاولة تحليل و تحديد ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، ط ١ ، تونس ، ١٩٩٦ ، ص ١١١

[3] انظر مقال عبد الله صولة ، مفهوم الإيقاع ، ضمن كتاب محمود المسعدي بين الإبداع والإيقاع ، ص ١١٢

[4] المسعدي ، الإيقاع في السجع العربي ، ص ١٢٥

إن سعيه إلى الإحاطة في التعريف الذي يراه نقصا حاصلا في "كتب الأدب والبلاغة (التي) تعرّفه بقولها إنه النثر المقفى كأنه ليس فيه عنصر إيقاع غير القافية بينما هو في الحقيقة يتميز بهيكلية و هندسة و قواعد إيقاعية خاصة به ، لم يقع حتى الآن استكشافها ولا تطويعها ، كما في العروض ، في شكل قوالب جاهزة أو صيغ معينة يتاح لرائم التسجيع استعماله " [1] وقد حاول المسعدي بكل ذلك سد ثغرة رأى أنه قادر عليها من خلال الكشف عن منهجه في البحث الذي يسعى إلى " تحليل كيفية انتقال النثر من هذه الحال الأخيرة إلى حال التسجيع و رأى أنه وسيلة صالحة لمعرفة مقومات الإيقاع منذ بداية تكونه أول ما ينشأ في الكلام ، وأن يساعد ذلك على إدراك أصوله و أسرار ائتلافه في أوزان العروض وغيرها من أنواع الكلام الموقع [2]

لقد حاول المسعدي برسم الحدود النظرية للإيقاع أن يطبقه في دراسة السجع في المقامات ، وليتمّ له ذلك قسّم كتابه إلى قسمين : وسم الأول بـــ " خصائص السجع الخارجية ، ووسم الثاني بـــ " البنية الداخلية لفقرات السجع " .

وقد خص الباب الأول بدراسة مسألتين هما من خصائص الدراسة العروضية، ونعني الإيقاع العددي والقافية . و تمثلت مدونته في دراسة السجع عند الهمذاني ، والحريري و الجاحظ من خلال عملية إحصاء لعدد المقاطع ونوعها عند هــؤلاء[3] و يرى الطرابلسي أن أطروحة المسعدي تخصّ الهمذاني دون غيره فـــ " لكأنّ صاحب كتاب الإيقاع في السجع العربي لم يضع أطروحته إلا ليبرز خصوصية مقامات الهمذاني الإيقاعية ، وبسبب أنه وجد فيها غناء في التحليل ووفاء بحاجة الدارس الباحث في الأساليب الإيقاعية الحريص على ربط النظر بالتطبيق ، ولما كانت مقامات الهمذاني مدونة المسعدي الرئيسية و سائر النصوص التي حللها و

---

[1] نفسه ص ٧

[2] نفسه ص ٩

[3] نفسه ص ٣٠ ، ٣١

استشهد بها في مقامات الحريري ، ونثر الجاحظ ، وغيرها بمثابة الميزان الذي اتخذه ليتثبّت من النتائج التي قررها في شأن مقامات الهمذاني " [1]

وقد انتهى المسعدي إلى جملة من النتائج التي تعد في وقته إضافة تحسب لصاحبها ، لعل من أهمها أن إيقاع السجع في المقامات خاضع لقانون النفس الطبيعي ، فمما لاحظه في دراسة المدى المقطعي " تفوق مجموعة الفقرات المتكونة من ٦ إلى ١٣ مقطعا بنسبة تزيد على ٧٠ في المائة من غيرها من المجموعات " [2]

وهو يستنكر على البلاغيين والنقاد العرب القدامى عدم تفطنهم إلى وجود هذا القانون في ما درسوا من إيقاع عددي بالخصوص. إذ يؤكد أنه لم يسبق أن أشار أيّ كتاب من كتب البلاغة والأدب إلى وجود مثل هذا القانون (ويعني قانون النفس) فالبلاغي الوحيد الذي حاول درس أنواع السجع وقواعده ، وهو ابن الأثير ، اقتصر على تمييز نوعين من السجع ، طويل وقصير ... ويكفي أن نضيف أن أول مثال يذكره ابن الأثير من السجع المتوسط الطول (كذا) هو زوج يتألف جزؤه الأول من ١١ لفظة و لفظه الثاني من ١٣ لفظة (أي ٣١ مقطعا و ٤٠ مقطعا) ليتضح أن التقسيم الذي ذهب ابن الأثير إليه تقسيم شكلي لا يقوم على أي أساس صوتي ، وهو يدلّ على أن صاحبه قد يكون شعر بنوع من الحدس الغامض ، بالإيقاع العددي لكن شعورا ضعيفا جدا لا طائل وراءه " [3]

ولكن هذا الاستنكار لم يكن في محله حيث يرى ابن الأثير أن السجع المعتدل هو الذي " يكون تأليفه من إحدى عشرة لفظة إلى اثنتي عشرة لفظة " و ما كان دون ذلك فهو السجع القصير ، وما زاد عليه فهو الطويل [4]، وبذلك يتحقق مبدأ الاعتدال الذي هو ديدن المسعدي في دراسته السجع كما كان همّ ابن الأثير في دراسته

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي ، التوقيع والتطريع : عندما يتحول الكلام نشيد كيان ، دار محمد علي للنشر ، تونس : صفاقس ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٨

[2] الإيقاع في السجع العربي ، ص ٣٢

[3] نفسه ، ص 125

[4] انظر محمد عبد العظيم في أطروحته الإبداع ولزوم ما لا يلزم في الأدب ، دار الفارابي ، بيروت : لبنان ، ص ١ ، ٢٠٠٨ ، ص ٢١٠

الموازنة ، وقد عرض محمد الهادي الطرابلسي في كتابه تحاليل أسلوبية [1] إلى رأي المسعدي فردّ بعضه مبينا أن ابن الأثير كان عارفا بقانون النفس الذي أنكره عليه المسعدي ، وقد اعتمد في ذلك على كلام لأبي إسحاق الصابي أورده ابن الأثير ربط فيه بين النفس ومدى البيت في الشعر ، ولم يناقش ما ورد فيه من إشارة إلى اتخاذ الصابي النفس " مقياسا لتقدير المدى في بيت الشعر ، غير أنه لم يطبق هذا المقياس في دراسة السجع ولا بين مفهوم النفس ولا حدّ مداه ، و إنما اكتفى باعتبار كل فقرة من النثر بمنزلة بيت من الشعر ، ويبدو قانون الاعتدال الذي أسس عليه المسعدي رأيه ، واضحا في كتاب ابن الأثير حيث قسم السجع إلى أقسام ثلاثة ، يقول " إن السجع قد ينقسم إلى ثلاثة أقسام : الأول أن يكون الفصلان متساويين لا يزيد أحدهما عن الآخر ، وهو أشرف السجع منزلة للاعتدال فيه ، والقسم الثاني أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول ، لا طولا يخرج به عن الاعتدال خروجا كثيرا ، فإنه يقبح عند ذلك و يستنكر ويعدّ عيبا ... القسم الثالث ، أن يكون الفصل الثاني أقصر من الأول ، وهو عندي عيب فاحش . وسبب ذلك أن السجع يكون قد استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله ثمّ يجيء الفصل الثاني قصيرا عن الأول ، فيكون كالشيء المبتور فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها " [2] وهو بذلك يريد تحقيق الموازنة في النص بمراعاة الباث بتحديد قانون النفس فيزيولوجيا و الاعتناء بالمتقبل جماليا ، وهو ما سنسعى إلى التبسّط فيه بحثا في الفصل الثالث من هذه الأطروحة .

المسألة الثانية التي أولاها اهتماما خاصا في الباب الأول هي القافية ، وقد ألحق المسعدي هذا المصطلح بالنثر محدثا بينه وبين القدامى شرخا وذلك للحساسية المفرطة التي تعامل معها القدامى باعتبار تداخل القافية مع الفاصلة في القرآن و السجع في ما نثر الكهان وهي جميعا مصطلحات يكاد يجمعها متصور واحد . وقد

---

[1] انظر محمد الهادي الطرابلسي في كتابه تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط ١ ، ص ١٣٦ و ما بعدها

[2] ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، المطبعة التجارية القاهرة ن ١٩٣٥ ، ص ٩٧

نظر المسعدي إلى القافية في السجع بذات المفهوم الذي يعطى لها في الشعر [1] ، أي باعتبارها المقطعين الطويلين الأخيرين وما بينهما من مقاطع قصيرة ، وهو ما جعله يبحث في ملحقات القافية مثل التأسيس و الردف والمجرى و الروي والمخرج [2] و قد انتهى إلى كون القافية في الشعر هي نفسها في السجع من زاوية التزام المبدع بها. وهي في كلا الحالتين خاضعة للقوانين العروضية التي أسسها الخليل بل إن قانونها في السجع أوسع وأعقد و أكثر صرامة من قانونها في العروض . وينتهي المسعدي إلى تحديد ثلاث وظائف للقافية في السجع هي نفسها الوظائف التي تؤديها في الشعر وهي :

١- وسم نهاية تجمع إيقاعيّ
٢- إبراز الزمنية التي تميز الإيقاع المسموع
٣- وسم وحدتين كلاميتين مرتبطتين دلاليا أو مترادفتين تكادان تتماثلان كمّا وتوزيعا .

ويؤكد الباحث أن القافية في شعر الهمذاني أقوى دورا و أبرز إيقاعا من قافية الشعر في الشعر " [3] ولكنه لا يعطي القافية الدور المطلق في تحقيق التوازن داخل النص فـ" إذا جاء في الفقرة تناظر ظاهر في المعاني و الإيقاعات و البنى النحوية، فإن الازدواج الإيقاعي يتحقق سواء رفدته القافية أم لم ترفده " [4] و للخروج من هذا

---

[1] لا بدّ من الإشارة إلى أن المسعدي كان واعيا بحساسية المسألة إذ يقول في أول هوامش الصفحة ٣٣ من كتابه الإيقاع في السجع العربي " .... وقد أجمع الباحثون على أن القرآن غير السجع . وأثبت المحدثون منهم خاصة في السنوات الأخيرة أن الإيقاع في القرآن مغاير لإيقاع الشعر و السجع و أنه من جنس له أصوله و قواعده المميزة له ومن أهم ما كتب في هذا الموضوع البحث المستفيض و المعمق الذي احتواه كتاب : كرابون دي كابرونا عن البنى الإيقاعية للسور المكية بما لا يقل عن ٦٨٢ صفحة

- Capron de caprona(Pierre). Le Coran. Aux sources de la parole oraculaire . Structures Rythmiques des sourates mecquoises .Publications orientalismes de France 1981

[2] انظر محمد عبد العظيم ، الإبداع ولزوم ما لا يلزم في الأدب ، ص ٢١٢

[3] نفسه ص ٦١

[4] نفسه ص ٥٠

الإشكال اقترح مصطلح الموازنة ليُدخل السجع تحت طائلته . والموازنة حسب رأيه هي التي بها تنتظم مواضع النبرات و نسقها [1] .

هذه الموازنة التي جعلها في الباب الثاني أسّا جوهريا في بنية السجع الداخلية . وهي عنده أشمل من موازنة ابن الأثير التي تقتصر على تساوي ألفاظ الفواصل في الوزن ، يقول " و خلاصة القول إن الموازنة هي اتفاق كلمتين في عدد المقاطع و نوعها وترتيبها " [2] وهو بذلك يقسم الموازنة إلى أصناف ثلاثة

١ – حالات الاتفاق الكامل والشامل للفقرة كلها

٢ – حالات الاتفاق الكامل في بعض الفقرة فقط

٣ – حالات التوازن الجزئي أو المختل

وقد اعتبر التجاوبات الوزنية ذات قيمة في إيقاع النص و أن هذه التجاوبات تهم الوزن والقافية ، تماما كما تهم التوازن في ثنايا النص الذي يخلق تناسبا لا يقل أهمية عن التوازن التي تؤسسه أشكال إيقاعية إطارية . فهو يعتبر أن التناسب الوزني مثله مثل التقطيع " وإن كانا في الشعر عنصرين إضافيين إلى الوزن المؤطر لإيقاعه ، فإنهما في السجع مؤطران للإيقاع " [3]

بل إن التناسب الوزني هو منبع الإيقاع الرئيسي ، وليس التساوي الكمي مطلقا ، أو كيفيات توزيع المقاطع القصيرة و الطويلة [4]

الموازنة عند المسعدي هي الفضاء الذي يحدث داخله الإيقاع دائما سواء أكان هذا الإيقاع عدديّا أم إيقاعيا أم إيقاع مدى. فالموازنة باعتبارها عاملا في تأسيس البنية السجعية وهي المشتملة على الأنواع الإيقاعية سواء العددي منها أو السجعي أم إيقاع

---

[1] نفسه ص ٦٢

[2] نفسه ص ٦٩

[3] نفسه ص ٦٣ – ٦٤

[4] نفسه ، ص ٩١

المدى ، فإنها تقوم على بنية نحوية هي بالنسبة إليها أصل التكوين و هي الموسومة ب " سمة الترديد و الإعادة لتراكيب نحوية متماثلة "

مجمل القول إن تـقادم عهد المسعدي وضعف أدواته المنهجية لم يمنعه من أن يكون مرجعا في دراسة صورة الإيقاع في السجع العربي وذلك لما امتازت به دراسته من دقة ، ولكن استبعاده من مجال درسه جوانب مهمة في دراسة البنية الصوتية هو ما سبب صغر حجمها فهو " لم يدرس العلاقات التي يمكن أن تقوم بين خاصية الجرس النغمية أو وقع الأصوات حروفا و حركات و بين المعنى المقصود، قال معلقا بعد إشارته إلى هذه الظاهرة " لم نرم دراسة العلاقات التي يمكن أن تقوم بين خاصية الجرس النغمية و بين المعنى المقصود ، لبعد ذلك عن غرض بحثنا " [1]

إن هذا الإختزال المقصود كانت تعضده لغة مكثفة الدلالة ، وهو ما سعى كمال أبو ديب إلى تجاوزه من ناحية المشروع وذلك بالإطناب في المسائل المطروحة حدّا جعل مؤلفه مرهق في قراءته من غير تجاوز فعلي من جهة المنجز .

[1] انظر محمد الهادي الطرابلسي ،التوقيع والتطويع ، ص ٣١

البنية الصوتية عند كمال أبو ديب : البحث عن بديل لعروض الخليل

و نخصّ هنا كتابه : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، و قد طرح النبر مقياسا بديلا للتفعيلة التي اقترحها الخليل لقيس تردّد الصوت في الشّعر مستعيضا بها عن نظرية التنعيم أو التنغيم [1] التي وجدت لها صدا في عمل هذا الباحث الذي حاول أن يخرج من ضيق الوزن إلى وسع الإيقاع . و قد اتسم هذا الكتاب بجملة من المياسم دفعتنا إلى إدراجه ضمن مبحث "البنية الصوتية في الدراسات العربية الحديثة " من أهمها أن الرجل صاحب أطروحة ، بصرف النظر عن المآخذ التي لاحقته ، ثم إن هذا الكتاب جاء لاحقا لبحوث جادة في موسيقى الشعر العربي ،أهمها كتاب: موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية لشكري عياد الذي يقول فيه : وقد فتح عياد بمشروعه هذا " أمامي مدى جديدا لم أكن قد تنبهت لأهميته... ولعياد أدين بتطور بحثي في الاتجاه الذي تطور به " [2] و كذلك كتاب قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي الذي حاول أن يقيم الانتظام على النبر اللغوي و لكن كمال أبو ديب يعارضه منذ البداية لكون النبر اللغوي من خاصيات الكلمات المفردة معزولة عن أي سياق شعري ... وأن الانتظام الذي أتيح له أن يظهره في بعض أمثلته ، انتظام موضعي : أي أنه يحدث في تلك الأمثلة ذاتها ولا يتجاوز ذلك إلى أن يكون سمة أساسية للشعر المعروف كله و يبدو

---

[1] يقول أبو بكر محمد القضاعي " وتكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن ابن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن احمد عن العروض ، فقلت له : هل عرفت له أصلا ؟ قال نعم ، مررت بالمدينة حاجا ، فبينما أنا في مسالكها ، إذ بصرت بشيخ على باب دار يعلم غلاما ، وهو يقول له : قل :

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم   نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : أيها الشيخ ، ما الذي تقوله لهذا الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم ، وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ، ثمّ رجعت إلى المدينة ، فأحكمتها " ابن حجر العسقلاني : التوشيح الوافي والتوشيح الشافي ، ص 25 عن محمد العلمي العروض و القافية دراسة في التأسيس والاسدراك ، ط 1 ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1983 ، ص 44

[2] كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، لبنان : بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ٨

أن هذا الانتظام عائد إلى طبيعة البحر الذي تقوم عليه أمثلة النويهي كلها ، وهو الخبب "[١]

وينوه أبو ديب تنويها خاصا بكتاب موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية لمحمد طارق الكاتب . ويرى أن هذا الكتاب "يستحق مكانا بارزا في الدراسات العربية المعاصرة ، روح الجدية ، والإخلاص العلمي ، والتقصي المطلق، التي تتحقق فيه ... ولكن إظهار الانتظام الرياضي لأوزان الشعر العربي ، وقابليتها للتحليل على أساس الأرقام الثنائية ، كما يتبلور في عمل الكاتب ، لا يعدو أن يكون تسجيلا أمينا لكل ما قاله الخليل . وهو قبول لمفهوم الخليل عن طبيعة الوزن و مكوناته ... وهو لا يمنح القارئ دربة تعينه على تحسس الإيقاع و أبعاده التعبيرية بل يحيله دائما إلى جداول حسابية لا تؤدي وظيفة أبعد من كشف اسم البحر و تركيبه "[٢]

و قد تناول الباحث هذه الكتب بالتقويم والنقد[٣] معلنا أن هذا العمل إنما هو " مغامرة تغيير للتصور الجذري للبنية الإيقاعية للشعر، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي و بين الصورة التي أبرز بها هذا الواقع "[٤]

و الإيقاع عند أبي ديب هو " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة ،عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركيّة ، تختلف

---

[١] نفسه ص ٩

[٢] نفسه ص ١٤

[٣] إن السمة الغالبة في كتاب أبي ديب هي روح النقد المبالغ فيه لأعمال الآخرين فلا يكاد يسلم عمل في مجال البنية الصوتية للشعر إلا ونال من نقده الكثير ، حتى إذا ما أصبح القارئ في حيرة من أمره و تساءل عن البديل فاجاه بالبديل السحري " ... تأخذني الآن غبطة لا شبيه لها ، إلا تلك الغبطة التي أخذت في لحظة سحرية انبثقت فيها فجاة نفحة آتية من مكان ولا مكان ولا زمان تنفر بليونة الانراب (كذا) ددن دن ... ددن دن ... ددن دن .... ددن دن .... دن ددن .... دن ددن " نفحة كانت فيما يروق لي أن أظنه ، فاتحة معرفة من نمط جديد " انظر علوي هاشم ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن ، 2006 ، مقدمة الكتاب

[٤] نفسه ص

تبعا لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئات الأخرى، والإيقاع بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية "[1] و الإيقاع كذلك هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن [2] ومعنى ذلك أن الإيقاع " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في زمن محدد . و مهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات داخل النظام الإيقاعي المعقد ، إذ في كل عنصر إيقاعيّ صراع داخلي بين عناصر الثبات و عناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر و العناصر الأخرى صراع محتدم ، و التداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعي " [3]

و إن النبر و الكم ليتفاعلان لتأسيس الفاعلية الإيقاعية عند أبي ديب الذي يرى أنّ " الكمّ بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إيقاعا ، ويحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية و تركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة ، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع ، لا يأتي اعتباطا برغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه، فإنه جذريا يرتبط بكم من كتل الحركة لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة ... إن النبر إنما يقع على كتلة كمية ، ويؤدّي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة و تشكيلها في عبارات موسيقية . الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم " [4]

و يُحدث النبر الوضوح السمعي للمقطع المنبور الذي يكوّن الإيقاع إذا تكرر في مواضع بعينها في كل بيت ، و هو بهذا المعنى وضوح نسبيّ لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام و يكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط و التنغيم ، هذا الضغط الذي لم يهتمّ به الخليل ، حسب رأي أبي ديب ، و هو إذ لا يحمّل نظام الخليل أكثر من طاقته ، فإنه يقرّ بسعيه إلى استنباط

---

[1] ص ٢٣٠

[2] نفسه ص ٦

[3] محمد مندور ، في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط ٢ ، دت ، ص ٢١٤

[4] كمل أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٣٠٦

نظام جديد يعيد به ترتيب نظام الخليل السابق و هو ما قد يخفف من وطأة كثرة المصطلحات العروضية التي غيّبت دور الإيقاع الرئيسي في هذا النظام . يقول " إن عمل الخليل يخفي القوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تُضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها و تحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية لها وهو يحمل المسؤولية للعروضيين الذين أتوا من بعد الخليل ، فهم الذين أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزني والإيقاعي و كان حديثهم كله حديثا عن الوزن و لم يفهموا البعد الحقيقي لعمل الخليل و حوّلوا العروض إلى عروض كمي ... مخفين بعده الآخر الأصيل، حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة"[1] . وهو يقرر أن ما جعله يتقبل بيتا ما رغم التفاوت الحاصل بين الصدر والعجز ، ليس مفهوم التفعيلة و الزحاف و إنما هو مفهوم النبر و لا شيء سواه " [2]

يرى أبو ديب في أطروحته "البنية الإيقاعية للشعر العربي " التي يسمها ب"البديل الجذري لعروض الخليل " ، أن البحور الستة عشر يمكن تبسيطها باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) و أن النموذج النظري للبحور يظهر تبعا لاتجاه التتابع بين (فا) و (علن) حسب النموذجين التاليين :

ك – فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن

س – علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا

بتجريب مختلف الإمكانات المتاحة في عملية التحويل يمكن الحصول على كل البحور بعيدا عن تعقيدات الخليل ، حسب رأيه ، ثم إن ترتيب النوى الإيقاعية لكل

---

[1] نفسه ص ٢٣٠

[2] نفسه ص ٣٥٣

بحر حسب هذا النموذج الجديد نعرف ما فَقَد كل بحر من النوى الإيقاعية الموجودة في النموذج النظري كما نعرف المكونات الإيقاعية للبحر

على أن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عددا من المرات، ويتشكل الآخر باستخدام الوحدة الثانية و تكرارها عددا من المرات . و تتصل كل أنواع الإيقاع في الشعر العربي بعلاقة هاتين النواتين التتابعية (– ٠) (– – ٠) التي يمثل لها ب دن . ددن . ويرى كمال أبو ديب أن تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أو آخر من وحدات النواة (فا) في سياق النواة (علن) . ثم يضيف نواة ثالثة وهي (– – – ٠). وهو يقر بأن النواة الثانية (– – ٠) هي النواة الثابتة . يقول " إن الدراسة المتأنية تكشف أنّ النواة المضافة هي دائما (فا) وأن (علن) لا تضاف إطلاقا ... يمكن التقرير إذن أن (علن) هي النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسسة ، وأن (فا) هي المتغير الذي يُعمد إليه في تطوير التشكلات الإيقاعية كلها " [1] . وانطلاقا من الوحدة الثابتة يرى الباحث وجود نوعين من النبر نبر قوي يرمز إليه بالعلامة (x) ونبر خفيف ويعطيه العلامة (v) ، وهو لا يخصّ نواة دون غيرها و لا مكانا في البيت دون آخر على أنه فصل النوى إلى (– ٠) ، (– – ٠) ، (– – – ٠) ولكنه أعطى النواة الثانية (– – ٠) قيمة خاصة إذ رأى أنها تمثل أساس الإيقاع في الشعر العربي " وإنما تتحدد طبيعة إيقاع الوحدة و تشكلها (...) بالعلاقة الأفقية بين هذه النواة وبين(كذا) النوى الأخرى التي تدخل معها في علاقة تتابعية "[2] و أن كل واحدة من هذه النوى الثلاث التي حددها مستقلة عن الأخرى قائمة بذاتها ، وتتميز النواتان الأولى والثانية بأن كل واحدة منهما لا تتلقّى نبرا محددا بل تظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق الكلي للتشكل لتكتسب نبرا معينا .. أما النواة الثالثة (– – – ٠) فإنها " يمكن أن تنبر بطريقتين ... و تتميز بإمكان

---

[1] نفسه ص ٥٩

[2] كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية في الشعر ، ص ٨٥

ورودها وحدة إيقاعية مستقلة في عدد كبير من التشكلات الإيقاعية "[1] و هو بذلك يصرف نظره عن الوتد الذي يمثل اللب الإيقاعي في نظرية الخليـــل العروضية [2] و بالاستتباع فإن كمال أبو ديب يجمع بين النواتين (– ٠) و (– – ٠) معتبرا إياهما المكونين الحقيقيين لإيقاع الشعر العربي و لكنه سرعان ما يضرب عن ذلك إلى قوله " إن التعادل الإيقاعي في الشعر بين وحدتين إذا تحقق بينهما شرطان همـــا:

- أن يكون عدد المتحركات أو (عدد المقاطع) فيهما واحدا
- أن يكون اتجاه التتابع الأفقي للنوى فيهما واحدا ، بحيث تكون النواة (– – ٠) أو التتابع (– – ٠) في موضعين متناظرين من الوحدتين الإيقاعيتين " [3]

إن جوهر نظرية الباحث في تحقق الإيقاع هو توفير نموذج نبري معين ، وأن التعادل الكمي ، حسب رأيه ، ليس الفاعل الجذري في إيقاع الشعر العربي [4] وأن إيقاع هذا الشعر هو النبر الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية مع إمكانية إضافة جوهر ثالث إلى الشطرين اللذين أشار إليهما سابقا إذ "

---

[1] نفسه ص ٣٣٢

[2] يثير كتاب البنية الإيقاعية في للشعر العربي عديد القضايا المنهجية والعلمية التي تشد الباحث إلى الوقوف عندها ولكن الجامع بينها هو تسرع صاحبها في جملة من الأحكام النقدية التي تنال من أعمال طالما مثلت موردا للعلم في مجالها . هذا النقد المبالغ فيه إلى حدّ يصل بصاحبه إلى التجريح و التقزيم ، سواء في ذلك القدامى أو المحدثون ، و مما شد انتباهي تفرد علوي هاشم بمدح طالما ظن به على غيره ، وهو ما دعاني إلى قراءة كلامه بكثير من الحذر " ... اللآن تتوهج تلك الغبطة ، و انا أقرأ علوي الهاشمي ، يقرع ابوابا لما تزل مغلقات و يفك طلاسم ظلت إلى أن كتب عنها عصيات جامحات " ولكن سرعان ما يزول الحذر عندما يختم قوله بخيبة أمل مضاعفة " ... وهي اطروحة لا أعرف لها نظيرا في سفسطتها ... أتمنى أن يقوم علوي هاشم في مرحلة ما من عمله بإدراج بعد آخر من أبعاد الإيقاع ، هو النبر بانماطه المختلفة " مقدمة فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 9
ولعل هذا النهج الذي اختاره في النقد هو ما جعل قارئيه يكيلون له بنفس المكيال الذي كال به للآخرين حتى أن دراساتهم لهذا الكتاب اقتصرت على بيان قصور صاحبه على تبيّن أقوم السبل في النقد بل تحولت هذه القراءات إلى محاكمة الباحث و بيان مواطن قصوره بل جهله في أحايين كثيرة . نخصّ منها دراسة سعد مصلوح بعنوان : في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل . وملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي لسعيد بحيري و أطروحة خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث . و العروض والقافية : دراسة في التأسيس والاستدراك لمحمد العلمي الذي رفض إدراجه في بحثه لعدم تحقق العلمية فيه على حدّ وصفه .

[3] نفسه ص ٣٦٤

[4] انظر ص ٢١٢

للإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضا من الاختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة في خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها و يخلق الطبيعة الإيقاعية "[1] و هو ما يثري العملية الشعرية و ذلك بخلق إيقاعات تـنبع أصلا من تنوّع مواقع النبر .

إن قضية النظام الإيقاعي الذي يقترحه هذا الباحث هنا " تتجاوز العروض و التجديد فيه أو إعادة صياغته ، إنها شيء من امتحان للعقل العربي و قدرته على تقبل المستقبل ، على احتضان ما سيكون ، وبذل الجهد لإكمال خلقه ... هنا عودة إلى الجذور بحثا عن إمكانية تحقيق ما حققه الشاعر العربي في صحرائه، بخلقه لإيقاع يجسد أبعاد عالمه و بنية فكره الخلاق "[2]

صفوة القول إن كمال أبو ديب ببحثه هذا كان أنموذجا من نماذج كثيرة درست البنية الصوتية في الشعر العربي محاولة تجاوز التراث وذلك بنزع القداسة عنه أولا ثم إيجاد البديل المؤسس على قناعة علمية تمكنه من الصمود أمام عراقة المبدل منه، وقد كان العنوان مختزلا لهذا المشروع : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل . ولكن هذا البحث كان يبني أفكاره على أنقاض أفكار باحثين سبقوه في هذا الميدان نخص منهم فايل والنويهي وعياد ومحمد طارق الكاتب ...الخ . و هو لا يعترف لهؤلاء وغيرهم، مهما علت أسماؤهم ، بفضل بل إن ديدنه في كل الكتاب هو مهاجمة أعمال غيره ، وإعلاء قيمة بحثه . وهو ما جلب له النقد المبالغ فيه أحيانا . ولذلك فإني عرضت لأفكار الرجل ، كما أوردها هو، باعتباره نموذجا في تناول البنية الصوتية بالدرس ، دون مناقشته في ما عرض ، لأن جل أفكاره الواردة في هذا الكتاب تشد الباحث لمناقشتها . فضلا عن أن هذه الأفكار قد نوقشت بكثير من الصرامة المنهجية من ذلك على سبيل المثال لا الحصر سعد مصلوح في مقال له بعنوان في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل. وملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي لسعيد بحيري و

---

[1] نفسه ص ٢١٠

[2] انظر ص ٩٥

أطروحة خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث . و العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك لمحمد العلمي الذي أكد أن مجافاتها لروح البحث الجاد هو الذي دعاه إلى عدم اعتمادها في بحثه واكتفى بمناقشتها في المقدمة. إن هذه الدراسة ساهمت مع دراسات أخرى جادة في رسم معالم لرؤية في البنية الصوتية استعاضت بالجديد الوافد عن القديم الموروث وهو ما سيسعى محمد العمري إلى قلبه تعديلا لمعادلة مقلوبة ، ولن يكتفي بالنظريّ الذي غرق فيه غيره حتى أنساهم حدّ بدائلهم [1] بل عاد إلى التراث مستلهما لهذه البدائل .

البنية الصوتية في دراسات محمد العمري : الجناس والترصيع وأثرهما في البنية التوازنية

يذهب محمد العمري إلى أن البنية الصوتية قد خُصّت في إطار علم البديع ولكن مقارنتها بالدراسات التي تتخذ من المعنى موضوعا لها تبرز مدى ضآلة هذه الأعمال . وقد تولدت نظرية المعنى ، في إطار علميْ المعاني والبيان، في أحضان نظرية الإعجاز " وما دام النص القرآني ليس شعرا ، وما ينبغي له أن يكون ، فقد بنيت له بلاغة غير شعرية إنها بلاغة ترضي النص الخطابي النثري أكثر مما تنصف النص الشعري"[2] و قد نشأت البلاغة وهي على صلة متينة باتجاهين فكريين كان لهما الفضل الأوفر في صياغة المنهج المتبع في الدراسات البلاغية والنقدية في ما بعد ، فإذا كانت نظرية المعنى هي نتاج نظرية الأشاعرة وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني فإن نظرية الفصاحة ، التي ستلعب فيها الموازنات الصوتية دورا

---

[1] يقدم كمال أبو ديب النبر بديلا جذريا لعروض الخليل ولكنه نسي تعريف هذا البديل

[2] العمري محمد ، الموازنات الصوتية في الرؤى البلاغية و الممارسة الشعرية ، ص ٤٩

مهما ، هي نتاج جهد المعتزلة و على رأسهم ابن سنان الخفاجي والقاضي عبد الجبار .

و"لعل المجال الذي عولجت فيه القضايا الشعرية و أنتجت فيه المصطلحات المرتبطة بالبنية الصوتية هو مجال النقد الذي مارسه الشعراء، و أصحاب الاختيار، وأصحاب البديع الذين وضعوا له المصطلحات انطلاقا من كتاب البديع لعبد الله بن المعتز الذي كان ثمرة من ثمرات الحركة النقدية الناتجة عن الصراع بين القدامى والمحدثين " [1]

لقد حاول محمد العمري إعادة النظر في النقد والبلاغة العربيين معتمدا ، في مرحلة أولى ، على تصور لساني بنيوي لا يغفل البعد التاريخي و لا يحيّده ، كما تفعل الدراسات البنيوية عادة ، وقد اعتنى بالبنية الصوتية التي تمثل ثلاثة أرباع جمالية القصيدة ، على حد قوله ،على أنها غير مطردة في دراسات العرب المحدثين ولهذه الأسباب ، يمم وجهه شطرها فكانت بالنسبة إليه مقصدا في ثلاثة كتب ، هي :

- تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر
- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي القديم
- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية

وقد جمع الكاتب بين الكتابين الثاني والثالث في طبعة ثانية بعنوان :

- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية

و كل هذه المؤلفات في الأصل أطروحة تقدّم بها صاحبها إلى جامعة محمد الخامس بالرباط سنة ١٩٨٩ لنيل شهادة الدكتوراه تحت إشراف الدكتور محمد مفتاح. وتبدو استفادته من كتاب أستاذه " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص" واضحة بل إنه استعار الجزء الأول من العنوان ليسم به عمله : "تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر " إضافة إلى ما أولاه لتعبيرية

---

[1] نفسه ص 50

الأصوات من أهمية ساعدته على ربط الموازنات الصوتية في الشعر بالمعنى وهو موضوع وجد له طرحا أرضى طموحه عند جمال الدين بن الشيخ في كتابه الشعرية العربية خاصة في فصل "التفاعل بين القافية والتجنيس" [1] .

إن الرجل يتحرّك وفق مشروع رسم ملامحه منذ البداية واستمر معه في حله وترحاله [2] متسلحا بآليات نقدية غربية ، لم تعوزه الشجاعة في ترك ما فلّ حدّه وذوى ، ولم يكتف بآراء غيره في كتب التراث من بلاغة ونقد بل راغ إليها باحثا في مسألة البنية الصوتية التي يعتبرها موضوعا بكرا طال إهماله من قبل الدارسين مقارنة بالدراسات المهتمة بالمعنى ، وآن لها أن تجد من يتسقّط أخبارها في التراث النقدي والبلاغي في كتب مستقلة تُـفلت من مضايق المعنى والتباساته . وقد أفلح في تنسيق المادة البلاغية العربية في مجال التوازن الصوتي و تأطيرها نظريا ، وتكميل جوانب النقص فيها بما تسمح به النظريات البلاغية الحديثة و تقتضيه بنية الشعر القديم. وقد أفضى به كل ذلك إلى إنجاز مشروع يتمثل في إعادة قراءة البلاغة العربية وفق منظور البنية الصوتية ونعني به كتاب "البلاغة العربية : أصولها وامتداداتها الذي يمثل مراجعة عميقة للبلاغة العربية في مختلف أعصرها وفق رؤية تتخذ من الصوت ميسما جوهريا في حد الشعر بل يتخطاه إلى النص القرآني عبر "رؤية معتزلية " يجد ضالته في ما صنع أتباع هذا المذهب من تآليف في "الفصاحة" العربية بخلفية أرسطية في ما وصلهم مما كتبه أرسطو في فن الخطابة خصوصا .

[1] يقول العمري " لا بد من الاعتراف هنا بأن قراءة هذا الكتاب (ويقصد كتاب الشعرية العربية) و ما فيه من إشادة بالتجنيس ، وأهمية دراسته في ضوء البحث اللساني الحديث ، كانت من أهم ما وجّهني نحو هذا الموضوع (La poétique arabe . P.187 note 83) ثم كانت موافقة محمد مفتاح على الإشراف و تشجيعه حاسمين في هذا الاختيار . البنية الصوتية في الشعر . ص ١٤ هامش عدد ٨ . وإن عدم إشارته إلى محمود المسعدي ، نعني كتابه الإيقاع في السجع العربي ، لأمر يدعوا إلى الغرابة وذلك لسببين : السبب الأول أسبقيته التاريخية ، أما السبب الثاني فهو الاستفادة الواضحة من خلال مصطلحا ته التي يرددها مثل : الموازنة والتوازن و الوزن ... وغيرها

[2] انظر مقدمة كتابه البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها ، ص ١٤

إن المقومات الصوتية في التراث النقدي ، حسب العمري ، تعود على تنوّعها إلى أصل واحد ، هو الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصوتي . وقد حاول تأصيل هذا المبحث في الدراسات النقدية والبلاغية فوجد له حضورا بارزا عند نقاد القرن الخامس للهجرة و ما بعده وقد خصّ منهم ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ) و ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) دون أن ينكر وجود بوادر دالة سابقة لهذا الزمان مثلما هو الشأن عند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) . ولكنها ستستمر بعده وستصل إلى أقوى صورها مع حازم القرطاجني و أبي القاسم السجلماسي (٧٠٤ هـ) مع العلم أن القرن الخامس تلته انتكاسة للمجهود التنظيري النقدي والبلاغي وهو أمر أحس به السجلماسي فحاول إعادة النظام في عمل البديعيين في "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع " [١] . وهو ذو دلالة صريحة على الغرض الذي من أجله أُلّف ، إذ هو ينزع إلى إعادة المتعدد إلى واحد وهو عمل خلاف ما كان سائدا في الدراسات البلاغية قبله .

ولم يستفد النقاد والبلاغيون ، بعده من هذه المحاولة التركيبية الرائدة ، إذ سرعان ما عادوا إلى ترديد الصور الجزئية منفصل بعضها عن بعض و ليست هذه الحالة خاصة بالبلاغة العربية بل هي طابع البحث القديم في التوازي كما يذهب إلى ذلك جاكبسون الذي يرى أن مبحث التوازي مبحث لا يعدو عمل القدامى فيه ملاحظات واعدة سرعان ما نسيت ، إذ لم تتح لها فرصة التطوير " [٢] و إن هذا التوازن قائم على جملة من الآليات ، ولعل المقوم الأساسي في اكتشاف العاهات الإيقاعية ، هو عرض الشعر على الغناء و الإنشاد ، فلا شكّ أن الغناء هو الذي نبّه أهل المدينة فاستعملوه بدورهم في تنبيه النابغة [٣] و لجأ سوادة هو الآخر إلى الإنشاد حين أعوزته الوسيلة العلمية في التفسير .

---

[١] أبو القاسم السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، احقيق علالة الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط١ ، ١٩٨٠

[٢] Huit questions . P 97

[٣] جاء في طبقات الشعراء " والإقواء هو الإكفاء مهموز وهو أن يختلف إعراب القوافي ... وهو في شعر الأعراب كثير ..ولم يرد في شعر الطبقة الأولى من الفحول إلا في بيتين للنابغة ، فقدم المدينة فعيب ذلك عليه فلم يابه لهما حتى أسمعوه إياه غناء فانتبه إلى ذلك ولم يعد إليه . وقال : قدمت الحجاز وفي شعري ضعة ، ورحلت

قال سوادة : إنك تُقوي . قال بشر : و ما الإقواء ؟ فأنشد سوادة (الكامل)

أَلَمْ تَرَ أَنَّ طُولَ الدَّهْرِ يُسْلِي ... ويُنْسِي مِثْلَمَا نُسِيَتْ جُـذَامُ
وكَانُوا قَوْمَنَا فَبَغَوْا عَلَيْنَـا ... فَسُقْنَاهُمْ إِلَى البَلَدِ الشَّآمِـي
و كُنَّا دُونَهُمْ حِصْنًا حَصِينًا ... لَنَا الرَّأْسُ المُقَدَّمُ والسَّنَـامُ
و قَالُوا:لَنْ تُقِيمُوا إِذَا ضَعَنَّا ... فَكَانَ لَنَا وقَدْ ظَعَنُوا مَقَـامُ

فلما أنشد "نُسيت جذامُ " رفع . ثم أنشد البلد الشآمي فخفض . ففطن بشر ولم يعد "[1].

و جاء في الموشح عن عبد الله بن يحي " كانت العرب تغني النصبَ وتمدّ أصواتها بالنشيد و تزن الشعر بالغناء . فقال حسان (البسيط)

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ... إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ [2]

إن الشعر كما يراه محمد العمري ، بناء يقوم على المسموع والمعقول . والمسموع هو الشرط الأساسي الذي لا يتحقق الشعر إلاّ به في حين يمثل المعقول شرط كماله و مثال ذلك " الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه و لفظه مع طيب ألحانه " [3] .

كما يذهب الباحث إلى أن تفريق ابن طباطبا بين طرفي المسموع ،أي بين الوزن و اللفظ يعود إلى وعيه باختلاف الوزن والتوازن . فالوزن يكوّن الأرضية الموسيقية الضرورية ، والتوازن هو التقسيم الحرّ الذي يرصّف فوق هذه الأرضية ، ويُقوّي

عنها وأنا أشعر الناس " طبقات فحول الشعراء 1/ 71 انظر كذلك الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، المرزباني ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، 1979 ، ص 132

[1] انظر الشعر والغناء في المدينة ومكة لشوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط ٤ ، ١٩٧٩، ص ٧٠

[2] المرزباني ، الموشح ، تحقيق علي محمد بجاوي، مطبعة لجنةالتأليف العربي، ط1، بيروت، 1965. ص 39

[3] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ت ، ص ٢١

الإيقاع . وباتجاه ابن طباطبا نحو الحديث عن وظيفة التوازن يقترب من معالجة هذا المبحث ضمن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . وقد حاول العمري في كل ذلك الإجابة عن جملة من الأسئلة الموجهة لدراسته وهي : لماذا اهتم بعض البلاغيين بالموازنات أكثر من غيرهم ؟ لماذا انصرف عنها بعضهم وعاداها البعض الآخر ؟ ما مدى اندماج الموازنات الصوتية في مفهوم التعادل و المناسبة الدلالية ، لتكون مفهوما ذا بعدين صوتيّ ودلاليّ ؟ ما هي ميكانيزمات إنتاج المصطلح التوازني ؟

و للإجابة عن هذه الأسئلة قسّم دراسته إلى قسمين :

القسم الأول اهتم فيه بالمصطلح والتصورات التي ارتبطت به عبر تاريخ رحلته الطويل حتى يستقر مصطلحا يطمئن الدارس المدجج بالنظريات الغربية إليه . من ذلك مصطلح الموازنة الذي عرض إلى مختلف التصورات التي رافقته في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لينتهي به المطاف باحثا في المفاهيم التي رافقته في محطات مهمة من تاريخ النقد الغربي . وقد انتهى إلى الكشف عن طرفيْ المعادلة التي بها تتحقق الموازنة وهما الجناس و الترصيع اللذان يقومان على مقوّم صوتيّ حرّ . واهتم في القسم الثاني بتحديد موقع هذه المقومات الصوتية في النظرية النقدية والبلاغية ، والتي اختزلها ، في حقيقة الأمر، في مقومين صوتيين هما الترصيع والتجنيس ورأى العمري أن هذه النظرية يمكن تقسيمها إلى اتجاهات خمسة :

الاتجاه النقدي للشعر : يمثله ابن المعتز وقدامة ابن جعفر

بلاغة الإقناع : و يمثلها الجاحظ وابن وهب

البلاغة العامة : ويمثلها أبو هلال العسكري وابن سنان الخفاجي

بلاغة الإعجاز : ويمثلها الباقلاني والرماني وعبد القاهر الجرجاني

الاتجاه الفلسفي في نقد الشعر: ويمثله ابن سينا و الفارابي ...

وقد حاول الباحث بعد هذا التصنيف رصد الموازنات الصوتية سواء من ناحية التحقيب الزمني أو الدراسة و التمحيص الذي انتهى به إلى التصنيف المصطلحي ، وقد انتهى به الدرس إلى اعتبار التوازن هو أساس البنية الصوتية سواء في الشعر

أو النثر . وقد بدت المرجعية اللسانية واضحة في اعتبار التوازي هو القيمة المهيمنة في نقد الشعر .

وقد ظل نقد الشعر والموازنة بين الشعراء والبحث في خصوصيات القدماء والمحدثين الميدان الذي أنتجت فيه المصطلحات التوازنية حيث سجل بعضها في كتب الخصومات مثل الموازنة والوساطة و سجّل أكثرها في كتب البديع و البديعيات نخص بالذكر منها البديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ و تحرير التحبير لابن أبي الإصبع و خزانة الأدب لابن حجة الحموي و غيرها من الشروح والمؤلفات التي جعلت همّها استقصاء الصور البلاغية مقتصرة على التعريف و التمثيل . و محاولة منه لتقصّي البنية الصوتية في كتب التراث النقدي والبلاغي قسم مصادره من حيث زاوية النظر ، كما أسلفنا ، إلى خمسة أصناف :

-١- في البديع ونقد الشعر:

و من أهمّ ما دُوّن في المرحلة الشفوية لنقد الشعر والتي تمتدّ من الفترة الجاهلية إلى عصر التدوين تصحيح الأخطاء التي تجافي القاعدة العامة المتواضع عليها من ذلك القافية التي كانت من أهم مستلزمات العملية الشعرية والتي "يحاسب الشاعر على خرق ما تواضع الناس عليه في شأنها" و قد عددوا عيوب القافية فكانت منصرفة جميعها إلى وصف الجانب الصوتي / الإيقاعي . فمن هذه العيوب الإقواء و الإكفاء و السناد وقد اقترنت هذه العيوب بخبر النابغة مع أهل المدينة [١] أو خبر بشر بن أبي خازم و " يبدو أنّ العنصر الأساسي في اكتشاف العاهات الإيقاعية هو عرض الشعر على الغناء و الإنشاد ، فلا شكّ أن الغناء هو الذي نبه أهل المدينة ، فاستعملوه بدورهم لتنبيه النابغة ، ولجأ سوادة ، هو الآخر ، حين أعوزه التفسير

---

[١] انظر على سبيل المثال لا الحصر الجمحي محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمدشاكر مطبعة المدني، المؤسسة السعودية ، مصر: القاهرة (د.ت).1 / 7 و المرزباني في كتابه الموشح ص 59

النظري العلمي إلى الإنشاد " [1] و اعتبر طه إبراهيم الإقواء أثرا من آثار طفولة الشعر ... فذمه نوع من البصر بالشعر .. نوع من النقد القائم على وقع الشعر في السمع و على وقع الشعر في السمع وعلى الانسجام و التماثل في القافية [2]

و قد ذهب محمد العمري إلى أن الأمر لم يقف عند تصحيح الأخطاء ، أو الفخر بالبراءة منها في الجانب المقنن من القوافي ، بل هناك نعوت و تعليقات تدلّ على الإحساس بتفاوت القوافي و جمالها ، من ذلك تعلق ذي الرمة على ما سمعه من شعر الكميت :

أَبَتْ هَذِهِ النَّفْسُ إِلَّا ادِّكَارَا ....

إلى آخر القصيدة ، بقوله : أحسنت يا أبا المستهل في ترقيص هذه القوافي ، ونظم عقدها " [3]

وقد بدا الاعتناء بالبنية الصوتية أيضا في جملة من الصفات التي يحشرونها لوصف الكلام ووقعه في النفس ، من هذه النعوت الحلاوة و الطلاوة و العذوبة و اللذة ...الخ . و قد أورد صاحب الكشاف خبرا يبيّن مدى وقع القرآن على من عاصر نزوله من العرب . يقول " قال الوليد بن المغيرة و قد سمع الرسول يتلو القرآن : " والله لقد سمعت من محمد آنفا كلاما ما هو من كلام الإنس و لا من كلام الجن ، و إنّ له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإنّ أعلاه لمثمر ، وإن أسفله لمغدق " [4]

و قد ورد في طبقات فحول الشعراء " يقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء ، إنه لندي الحلق و طلّ الصوت " [5]

---

[1] محمد العمري ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية ، ص ٥٧

[2] طه ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبي ، دار الحكمة ، بيروت ، ط 1 ،

[3] الأصفهاني أبو الفرج ، الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1927، ١٢ / ٣٤

[4] محمود الزمخشري ـ الكشاف ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ١٩٤٦

[5] ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء 1 / 7

أما الاعتناء بالبنية الصوتية خارج نطاق الوزن والقافية فقد توضحت مع ابن المعتز ، يبدو ذلك من خلال رده على الذين يدّعون أسبقية المحدثين إلى الكلام البديع [1] و قد قسم أبواب البديع إلى أبواب خمسة هي :

- الاستعارة
- التجنيس
- المطابقة
- ردّ الأعجاز على الصدور
- المذهب الكلامي

و إنّ مقومين من أصل خمسة تدخل في إطار البناء الصوتي و هي التجنيس وردّ الأعجاز على الصدور . ويرى الباحث أن ابن المعتز قد فطن إلى مقوّم واحد من المعادلة الصوتية التي يمثلها التجنيس والترصيع باعتبار أن ردّ الأعجاز على الصدور ضرب من التجنيس [2] و هي معادلة سيكتشف ركنيها قدامة بن جعفر حيث أوردهما ضمن نسق عام .وقد أورد قدامة محوري النظام الصوتي : الترصيع والتجنيس واعتبر الترصيع من نعوت الوزن ، والتجنيس من نعوت ائتلاف اللفظ مع المعنى ، وقد أحاط اللفظ بجملة من الصفات و هي " أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلوّ من البشاعة " [3] .

وقد اعتبر ابن طباطبا أن الشعر يقوم على خاصيتي المسموع و المعقول ، وأن المسموع هو الشرط الجوهري الذي لا يتحقق الشعر بدونه . ويرى العمري أن تفريق ابن طباطبا بين طرفي المسموع ، أي بين الوزن والتوازن واضح في ما

---

[1] انظر ابن المعتز في كتاب البديع ص ١

[2] ابن الأثير ، المثل السائر ١ / ٢٥٢

[3] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 40

نثر في نقد الشعر و يكوّن الوزن عنده الأرضية الموسيقية الضرورية ، والتوازن هو التقسيم الحر الذي يرصف فوق هذه الأرضية و يقوي الإيقاع [1]

-٢- البيان وبلاغة الإقناع :

يؤكد العمري أن العوامل الصوتية والإيقاعية كانت حاضرة عند الجاحظ سواء في "البيان والتبيين" أو في "الحيوان" و قد ألبس الإيقاع عنصرا صوتيا مجرّدا كما هو الشأن عند أصحاب البديع ، بل هو حسب رأيه نتاج التفاعل بين الصوت و الدلالة و التركيب و قد حصر حديثه في مبدإ الاقتران ، يبدو ذلك من خلال التمثيلات المختلفة ، في الشعر و نعت الخطابة بالسجع والازدواج .

وقد مثّل الازدواج البداية الفعلية للحديث عن الموازنات الإيقاعية التي فصّلت فيما بعد تحت مسميات كثيرة أهمها الترصيع .

وفي ذات المجال حضرت هذه المقومات عند ابن وهب في حديثه عن الشعر الجيد ، يقول " و الذي يكون به الشعر فائقا و يكون إذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا: صحة المقابلة ، وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، وإصابة التشبيه و جودة التفصيل ، وقلّة التكلف ، والمشاكلة في المطابقة ، وأضداد هذه كلها معيبة تمجها الآذان وتخرج عن وصف اللسان " [2] كما يلاحظ الباحث أنّ نظرية البيان بالانتقال من الشفوية إلى الكتابة ، من الجاحظ إلى ابن وهب بدأت في التخلّي عن الجانب الصوتي لحساب المعاني العامة .

---

[1] انظر محمد العمري ، الموازنات الصوتية ص 69 – 70

[2] الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل بيروت ، ١٩٨٨، ص ١٣٩

-٣- في البلاغة العامة أو الصناعتين :

وقد أورد العمري كتاب الصناعتين للعسكري نموذجا للبلاغة العامة التي يبحث عنها الكاتب للمنظوم والمنثور . و قد بدا هذا التوازن في التناول بيّنا إذ خصّ الصور الخطابية بتسع عشرة صورة و خص الشعرية بثماني عشرة . ومن أبرز مظاهر اعتناء العسكري بالبنية الصوتية إفراده للتجنيس و الترصيع مجالا في الكتاب إضافة للتشطير و التطريز و المجاورة .

و قد أولى ابن سنان الخفاجي الصوت أهمية فخصص القسم الأول من كتابه سر الفصاحة للحديث عن الأصوات ، يبدو ذلك من خلال قوله " ونحن نذكر قبل الكلام في الفصاحة نبذا من أحكام الأصوات ، والتنبيه على حقيقتها ، ثم نذكر تقطيعها على وجه يكون حروفا متميزة ، ونشير إلى طرف من أحوال الحروف في مخارجها ، ثم ندل على أن الكلام ما انتظم منها "[١] ثم يشير إلى العلاقة بين الأصوات و نقد الشعر. يبدو ذلك في ثنايا قوله " وذلك أن المتكلمين و إن صنّفوا في الأصوات وأحكامها و حقيقة الكلام ما هو ؟ فلم يبيّنوا مخارج الحروف ، و انقسام أصنافها ، و أحكام مجهورها ، ومهموسها ، وشديدها، ورخوها . و أصحاب النحو و إن أحكموا بيان ذلك ، فلم يذكروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الأصل و الأس. و أهل نقد الكلام فلم يتعرّضوا لشيء من جميع ذلك ، وإن كان كلامهم كالفرع عليه"[٢]

---

[١] ابن سنان ، سر الفصاحة ص ١٤

[٢] نفسه ص ١٨٥

٤- في نظرية المعنى وبلاغة الإعجاز:

وفيه قلّ اعتناء أهله بالصوت وذلك لأنه يمكن تقنينه و الإحاطة به علما يتعلم. وهو ما يدرك من قول الباقلاني : " ... و لذلك قلنا إن السجع ما ليس يلتمس فيه الإعجاز ، لأن ذلك أمر محدود ، و سبيل مورود ، ومتى تدرّب الإنسان به واعتاده لم يستصعب عليه أن يجعل جميع كلامه منه ، وكذلك التجنيس والتطبيق ، متى أخذ أخذهما وطلب وجههما استوفى ما شاء ، ولم يتعذّر عليه أن يملأ خطابه منه " [١]

ويرى العمري أن الباقلاني أقرّ بقيمة البنية الصوتية متمثلة في المقومات الصوتية التي تشغلها و أهمية حضورها في الشعر خصوصا يبدو ذلك من خلال قوله مثلا " ... إن الشاعر إذا خرج على (كذا) الوزن المعهود كان مخطئا ، و كان شعره مرذولا ، وربما أخرج عن كونه شعرا " [٢] .

لكن ما شدّ الباقلاني عن أن يعتني بالمقومات الصوتية أكثر محاولته دفع تهمة الشعرية عن القرآن و اعتباره هذه المقومات من صميم الشعرية وهو ما لم يفتّ من عزم الرماني على وعيه بهذه المســألة إذ بحث موضوع التلاؤم الصوتي وعلاقته بالمعنى بحثا مستفيضا على أنه لم يجعل هذه المكونات من الطبقة العليا من البلاغة لأن حسنها شكليّ صرف قائم على تجانس الأصوات على الوزن .

أما عبد القاهر الجرجاني فقد سكت عن المكون الصوتي ، ولم يعرض له إلا في سياق تعرية اللفظ من كل مزية و يؤكد العمري في هذا السياق أن عبد القاهر الجرجاني " كان ينظر إلى بلاغة الإعجاز ، البلاغة التي تضمن تفوق القرآن . وهي بلاغة تقصي كل العناصر القابلة للقياس ، وكل العناصر التي جلّى فيها الخطاب البشري ، أو ظهرت له فيها أنساق متميزة مثل الوزن . وفي هذا الصدد رفض ثلاثة عناصر و أبعدها عن مجال الفصاحة، وبالتالي عن مجال الإعجاز :

---

[١] الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٨١ ، ص ٢٨٥

[٢] نفسه ، ص ٥٩

أولها الألفاظ المفردة باعتبارها أصواتا ، إذ يقتضي إدخالها في عناصر الإعجاز أن تكون " قد حدثت حداثة حروفها وأصدائها أوصاف لم تكن لتكون تلك الأوصاف فيها قبل نزول القرآن ، وتكون في أنفسها قد اختصت بهيئات و صفات يسمعها السامعون عليها إذا كانت متلوة في القرآن ، لا يجدون لها تلك الهيئات و الصفات خارج القرآن " [1] كما استبعد الجرجاني الإيقاع من الدائرة الإعجازية للقرآن ، إذ لا يجوز، حسب رأيه ، أن تكون الفصاحة ناتجة عن "تركيب الحركات والسكنات" فذلك يؤدي إلى القول بأن القرآن تحدى العرب بأن يأتوا بكلام موزون على وزنه ، "حتى كأن الذي بان به القرآن من الوصف ، في سبيل بينونة بحور الشعر بعضها عن بعض " [2] ولعل ذلك موئل إلى نتائج يريد أن يحط الرحال عندها و هي أن " المزية ... من حيز المعاني دون الألفاظ . وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنيك ، بل حيث تنظر بقلبك ، وتستعين بفكرك ، وتُعمل رويتك ، وتراجع عقلك ، وتستنجد في الجملة فهمك " [3]

- ٥ - في نظرية الأدب أو الوظيفة التوازنية :

يرى العمري أن ابن سينا وابن رشد من الفلاسفة المسلمين الذين نظروا إلى المكونات الشعرية نظرة تركيبية خص فيها التخييل والمحاكاة الظواهر المعنوية في حين خص الوزن و الإيقاع المقومات الصوتية الإيقاعية . و يذهب ابن سينا إلى كون الشعر مؤتلف من عناصر ثلاثة " باللحن الذي ينغم به ... و بالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا ... وبالوزن " وهو ما يؤكده الفارابي من كون "الشعر كلام مخيل

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص ٢٩٦

[2] نفسه ٢٩٦

[3] نفسه ٥١

مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها . وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر "[1]

لقد حاول محمد العمري في قراءته الجادة للتراث النقدي والبلاغي أن يرصد الخطوط العامة لاشتغال الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم عبر تصنيف خماسي للمصادر التي ولجت باب النقد سواء من قريب أو من بعيد ، وأقرّت أهمية المكون الصوتي في تأسيس عيار الشعر وعموده .

وأدّى به تتبع البنية الصوتية في الشعر إلى استكشاف ثلاثة اتجاهات نقدية هي :

اتجاه التراكم

اتجاه التفاعل

اتجاه التكامل

يخص الاتجاه الأول شعر الرجاز والوشاحين و الشواعر وشعراء العصور المتأخرة المنعوتة بالجمود و الشعراء المتوجهين بشعرهم إلى الناشئة . فهم يسعون إلى الإطراب عن طريق السماع و لذلك يراكمون الأصوات تراكما بسيطا غير مركـــب"[2] أما الاتجاه التفاعليّ فإنه على عكس الاتجاه الأول يسعى إلى مخاطبة الخيال عن طريق تعقيد العلاقة بين الصوت والدلالة وهو اتجاه يمثله ، بامتياز ، حبيب بن أوس الطائي . و قد يضيع أحيانا التناغم المطرب و بين هذين الاتجاهين يركن الاتجاه التكاملي الذي يمثل مقياس الفصاحة العربية لقيامه على التكامل بين عموم المكونات الشعرية و يمثله البحتري و من سار في دربه .

إن محمد العمري بما كتب في مجال البنية الصوتية قد خطا خطوة في اتجاه دراسة التراث وفق نظرة تخرج من مضايق المعنى وتعقيداته إلى وسع البنية ، وبذلك أصبح في هذا الميدان سلفا ، لا يمكن للخائض في هذا اللج تجاهله .

---

[1] الفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٣٣ عن جوامع الموسيقى ص ١٢٢

[2] محمد العمري ، الموازنات الصوتية ص ١٣٦

خاتمة القسم الأول:

إنّ البنية الصوتية، باعتبارها مفهوما مجرّدا تحتلّ متصورا إشكاليّا ما انفك يثير كثيرا من الخلاف بين الدارسين ، كما أسلفنا القول، وقد كثرت الدراسات التي كانت موضوعا لها وكذلك النظريات حول طبيعتها الفعلية حسب عبارة "رينيه ويلك" الذي اكتفى بالإشارة إلى اثنين من هذه النظريات:

تجعل الأولى من البنية الصوتية في الشعر معادلا للإيقاع أو مختزَلَة فيه ، باعتباره قوام هذه البنية و أسّها في المنجز ، وتحدّ من غلوائه في مستوى المتصور باشتراطها أن يكون دائريا .

وتمنحه الأخرى تصورا متسعا فتضمّنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة.

وطبيعـــيٌّ أن تطابق النظرية الأولى مفهوم الإيقـــاع بالوزن وترفض من ثمّة كلّ إيقاع خارج المنجز الشعري باعتباره تناقضا أو من قبيل المجاز فحسب.

أما النظرية الثانية فإنها تتسع لتشمل النثر بمختلف أنماطه ومستوياته على اعتبار أنّ إمعان النظر فيها لا بدّ من أن يستنبط لها إيقاع ما.[1]

لقد بدا لنا واضحا أن البنية الصوتية باعتبارها مصطلحا فنيا طرأ عليه في دراسات الشعر الحديث من التغيير الدلالي بمقتضى التضييق والتوسيع الذي حصل لمفهومه ما أضعف صبغة الاصطلاح فيه وولد في الكلام عنه صورا مجازية أكثر مما أثبت فيه من الحقائق العلمية ... وكثيرا ما لا تدرك اللفظة مرحلة التجويد المصطلحي و التجريد المفهومي ، إلا بعد أن تمرّ بمرحلة التجريب المجازي الشعري [2]

---

[1] ويليك و أوستين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين هلال ، مكتبة مصر : القاهرة ، د ت ص ١٦٤

[2] محمد الهادي الطرابلسي ، التوقيع والتطريع : عندما يتحول الكلام نشيد كيان ، دار محمد علي للنشر ، تونس : صفاقس ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٧

و بذلك يمكن النظر في البنية الصوتية باعتنبارها مفهوما غير منظبط من ثلاثة أوجه مختلفة [1] :

المفهوم الأول و يتمثل في اعتبار البنية الصوتية بما هي ، في شكلها البسيط ، خاضعة للتوازي والتكرار شكلا مضافا، بمعنى أنه مضاف إلى بنية الكلام العادي. ويعدّ أرسطو أول من أسس هذا المفهوم الذي يوسع من دائرة الشعرية ، وقد حاول جاكبسون مواصلة هذا الرأي بإلباسه روحا جديدة لبوسها المنهج الشكلاني الذي كان أحد حاملي لواءه ، فكان الكلام المنثور ،عنده، حاملا في جيناته وظيفة شعرية تنتظر إضفاء التوازن عليها لتبرز للعيان جلية .

أما ثاني هذه المفاهيم فهو اعتبار هذه البنية شكلا مضادا بمعنى أنه مضاد لبنية الكلام في النثر العادي وهو رأي حمل لواءه كوهين.فالبنية الصوتية الخاضعة للوزن و التوازن في هذه النظريةتقوم حارسا على الحدود راعية للخصوصية الأجناسية للشعر والنثر كالبرزخ قائمة بينهما كي لا يلتقيا .

وثالث هذه المفاهيم اعتبارها شكلا منتجا للمعنى ويحمل لواء هذه العرضية هنري ميشونيك، ولعل الأمر في درسه ، كما يؤكد عبد الله صولة [2] ، موكول إلى ذوق الدارس وثقافته لا إلى ضوابط علمية تقيده ، إذ هو يدخل في نطاق ما يسميه ميشونيك قراءة كتابة Une lecture écriture .

ولم تخرج الدراسات العربية عن هذا التقسيم ، إذ تمثل هذه الأقطاب الخلفية النظرية للدارسين العرب المحدثين الذين اخترنا . ولم يكن الاختيار اعتباطيا باعتبار الاختيارات المنهجية وكذلك اختلافهم في تطبيقات البنية الصوتية .

إن البنية الصوتية و هي في محك الدرس تكاد تكون قارّة في الدراسات العربية وكذلك الغربية التي تناولت الشعرية موضوعا لها و هي في جملتها " تعكس شعورا

---

[1] عبد الله صولة ، المسعدي بين الإبداع والإيقاع ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ، تونس ، 1997 ، مقال بعنوان مفهوم الإيقاع عند محمود المسعدي كما يتجلى من خلال كتابه " الإيقاع في السجع العربي " ، ص 88

[2] نفسه ، ص 88

عند المحدثين بضرورة تطوير البحث في أوزان الشعر و ما يتصل بتوظيف الأصوات فيه و ما يمكن إلحاقه بذلك من مقومات صوتية في مسائل كانت لعلمي العروض والقافية بها علقة خاصة بجوانبها المقيدة و المشروطة ، ولم تضف الدراسات التي حاولت أن تستعيض عن علم العروض بتسميات أخرى ، أشياء ذات بال إذ خصصت الجانب الأكبر من مجهوداتها لنقد علم العروض وهو ما أدخلها في مطبات كان البديل فيها واهيا لم يصمد أمام آخرين رأوا في ذلك مسّا بركن مهمّ من أركان الثقافة العربية . لعل من أبرز هؤلاء كمال أبو ديب الذي اقترح "بديلا جذريا" لعروض الخليل متمثلا في النبر و منذر العياشي الذي حاول أن يبني "نظرية لإيقاع الشعر العربي " على أنقاض نظرية الخليل العروضية بتقديم بديل موسيقي يرى أنه أسلم في الطرح و أبعد في النظر .

و في الضفة الأخرى اختصت البنية الصوتية بجوانب ظلّت معتمة في الدراسات الشعرية ، ونخصّ العربية منها تحديدا و قد تميزت في هذا الجانب دراسة محمد العمري الذي حاول الاستفادة من علم البلاغة و نقد الشعر مع روافد غربية في هذا المجال خصّت المنهج البنيوي في مرحلة أولى ، ثمّ المنهج السيميائي في مرحلة لاحقة . وقد تمكن هذا الرجل من تقديم أنموذج في دراسة البنية الصوتية ، أصله ثابت في التراث و فروعه في سماء المناهج النقدية الحديثة ، وهو ما وسم دراساته في هذا المجال بالطرافة والتميّز .

و في المحصلة فإن الدارسين المحدثين الذين اهتموا بالبنية الصوتية اختلفوا بين مضيّق للمفهوم ، بإقصاء عناصر هي من صميمه ، وموسّع له بإقحام ما ليس منه فيه . "هذا الخلاف إنما يدل على تعدد أطراف الاجتهاد و مصادره و يدلّ في بعض وجوهه ، على تقدّم في العلم ، وتطوّر في التفكير ، لكنه يدلّ أيضا على تفاوت في تقدير الحقائق ، وخلط في تدبير المسائل أحيانا " [1]

---

[1] الطرابلسي ، التوقيع والتطويع ، ص ١٢

لقد صار بيّنا أثر جهد هؤلاء الباحثين في تقصّي أغوار في البنية الصوتية ظلّت عصيّة على البحث ، فمهدوا فيها سبلا حتى زاحمت الموازنات الصوتية ، في دراسة النصوص ، الدلالة بل أصبحت " أحد أهمّ المفاتيح ارتباطا بالنقد الأدبي ، وأكثر أدوات تحليل الخطاب الشعري طرافة ، وأشدّها تماهيا مع لغة النص و تقاطعا مع مستوياته وأبنيته التكوينية المختلفة " [1]

إننا بهذا المدخل النظري سواء باستعراض الدراسات الغربية أو النظر في مثيلتها العربية الحديثة المتعلقة بموضوع بحثنا ، نطمح من خلال جملة من المتصورات و الأدوات النقدية إلى الوصول إلى تحديد القوانين المحرّكة للبنية الصوتية في تراثنا النقدي . على أن هذه الدراسات تظلّ بالنسبة إلينا رافدا نستنير الدرب به ، وبه نضيء الزوايا المعتمة بحثا عن إجابة لأسئلة حارقة ما فتئت تراودنا ونحن في مستهل دراسة لا ترتضي بالحد الأدنى من المعرفة في مجالها .

---

[1] علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص ١١٣

القسم الثاني:

جوهر البنية الصوتية

كان وعي النقاد و البلاغيين بمفهوم الشبكة المصطلحية التي تقوم على متصور جامع آكدا، فمن ذلك جمع ابن سنان الخفاجي ، مثلا، المصطلحات الرؤوس للتوازن الصوتي تحت عنوان "التناسب من طريق الصيغة" فذكر السجع والازدواج ولزوم ما لا يلزم والتصريع والترصيع والجناس ...وغيرها. واعتنى في القسم الأول من دراسته بالأصوات وبيان قصور من سبقه عن تنكّب السبل النقدية في دراسة الأصوات، يقول في هذا المجال " وذلك أن المتكلمين وإن صنفوا في الأصوات وأحكامها وحقيقة الكلام ما هو؟ فلم يبيّنوا مخارج الحروف وانقسام أصنافها وأحكام مجهورها ومهموسها، شديدها ورخوها. وأصحاب النحو وإن أحكموا بيان ذلك فلم يذكروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الأصل والأسّ وأهل نقد الكلام فلم يتعرضوا لشيء من جميع ذلك ، وإن كان كلامهم كالفرع عليه " [1]

وإنّ تفــرّده مع قلّة ممن كتبوا في هذا المجال في بيان العلاقة بين الأصوات ونقد الشعر هو ما سنحاول رصده في ثنايا هذا العمل. يقول ابن سنان الخفاجي منبها إلى مزيّة عمله على غيره من الأعمال "ونحن نذكر نبذا من أحكام الأصوات ، والتنبيه على حقيقتها ، ثمّ نذكر تقطيعها على وجه يكون حروفا متميزة ، ونشير إلى طرف من الأحوال الحروف في مخارجها، ثمّ ندلّ على أنّ الكلام ما انتظم منها"[2] وهو يصرّح بأنّ مدار اهتمامه منصبّ على الكلام المنظوم على طريقة الشعر والرّسائل وما يجري مجراها من الكلام الذي له خصوصية نظميّة تثير الانتباه [3] وحضر المكوّن الصوتي الذي يقوم على دراسة الموازنات داخل النص حضورا لافتا .

وقد اعتنى ابن سنان الخفاجي بالوزن العروضي في إطار مبحث "التناسب في المقدار" يقول في ذلك "..ومن المناسبة أيضا التناسب في المقدار وهذا في الشعر

---

[1] الخفاجي ابن سنان ، سر الفصاحة، شرح وتحقيق، عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، ط1، 1969. ص ١٥

[2] نفسه ، ص ١٤

[3] نفسه ، ص ٢٣٥

محفوظ بالوزن فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطّول والقصر فإن زاحف بعض الأبيات أو جعل الشعر كلّه مزاحفا حتى مال إلى الانكسار وخرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحا ناقص الطلاوة كقصيدة عبيد بن الأبرص (الرمل)

"أَقْفَرَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَلْحُوبُ ** فَالقُطَبِيَّـاتُ فَالـذَّنُـوبُ "

وكقول ابن يعفر (مجزوء البسيط)

إِذَا ذُمِمْنَا عَلَى مَا خَيّلَتْ ** سَعْدُ بن زَيْدٍ وعَمْرُو بن تَمِيمِ
وضَبَّةُ المُشْتَرِي العَارَ بِنَا ** وذَاكَ عَـمٌّ بِنَـا غَيْرَ رَحِـيمِ
ونَحْنُ قَوْمٌ لَنَـا رِمَـاحٌ ** وثَرْوَةٌ مِـن مَـوَالِ وصَمِيـمِ

فإنّ هذا غير مستحسن لأنه خارج عن أسلوب المنظوم والمنثور" [1] والمقدار هنا بمعنى مجازي، أي مقدار من الحركات والسكنات لتحقيق امتداد زمني معين في كل أبيات القصيدة ، إذ لا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر مراعاة للتوازن الصوتي الذي يكفله العروض والذوق السليم . وللنثر معيار كميّ أيضا، وإن لم يكن بصرامة الوزن والعروض فإن الحسن فيه يقتضي تساوي الفصول، وهو ما يؤكده ابن سنان الخفاجي في قوله "أجمع الكتاب وقالوا لا يجوز أن يكون الفصل الثاني أقصر من الأول ، والذوق يشهد بما قالوه ويقضي بصحّته ولهذا السبب استقبحوا إطالة الفصول لئلاّ يُؤتى بالجزء الأوّل طويلا فيحتاج إلى إطالة التالي له ليساويه أو يزيد عليه فيظهر في الكلام التكلف"[2] إنّ "التوازن بالمقدار" و"التوازن من طريق الصيغة" هو ما شغل ابن سنان الخفاجي في بحثه عن الخيط الناظم بين ما تحس به النفس و ما يمكن أن تحيط به المعرفة من السّدى المؤسس لإبداعية النصّ الشعري

[1] نفس المصدر ، ص ١٩٢

[2] الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص ١٩٣

بالخصوص. وهو ما ذهب إليه ابن أبي الإصبع إذ عقد بابا للتناسب الصوتي وتحدّث فيه عن اتّزان الكلام واعتدال نسقه وما يحدثه التكرار من مزية صوتية. وقد وردت هذه المصطلحات عند حازم القرطاجني تحت مبحث التلاؤم ، وهو مبحث يقع عنده على أنحاء متعددة يتحقق بها في النص التناسب والتماثل والتوازن ، وبها تكون جودة الرصف بما تحققه من تآخي الكلام بين أجزائه [1] و إن هذا الوعي المصطلحي و البحث في خباياه هو الذي غذّى الخصومة بين القديم والحديث . هذه الخصومة التي ولّدت البحث البديعي و بقيت تغذّيه في مراحله التاريخية المختلفة [2]. فكان البديع الشغل الشاغل لمعاصري عبد الله بن المعتز تحرّكهم حمّى الصراع بين القديم والجديد. فالبديع مرصود أساسا للرد على من ادعى أسبقية بشار بن برد و مسلم بن الوليد و أبي نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم إلى الكلام الذي سماه المحدثون بديعا. بل إن الخصومة ستلج سدى التأليف البديعي في مرحلة متأخرة من عمر هذه المباحث النقدية و نعني بذلك القرنين السابع والثامن هجريّا وهي الفترة التي جعلناها شارة الوصول وسدرة المنتهى، بها نحطّ رحال البحث باعتبارها مرحلة تتويج للعمل البديعي ببلوغه في التفصيل والتفريع المدى . حتى إنّ بعض السائرين في شعابه عدّوا منه بعض مئين"[3] "وكان هذا التوسع العددي على حساب النسق المنطقي والبناء الوظيفي. وهذا ما أثار انتباه بعض المؤلفين المتأخرين المطلعين على الفكر المنطقي وفلسفة العلوم ومناهجها حسب الاجتهادات العربية في قراءة أرسطو فحاولوا تجنيس الصور البديعية بإرجاعها إلى مقولات عامة. منهم أبو القاسم السجلماسي في كتابه "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" . على أنّ أوّل من أثار هذا الإشكال المنهاجي هو ابن أبي الإصبع في كتابه تحرير التحبير في

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بالخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٢٢٢

[2] راجع في ذلك مقال محمد الهذلق ، "موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام "، مجلة كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، المجلد ١٢ ، العدد الأول ، ١٩٨٥، ص ٥٢

[3] انظر ابن أبي الإصبع (المصري) ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الجمهورية العربية المتحدة ، (د ت)كمثال لذلك

صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، فكانت مساهمته الحقيقية في ضبط التعاريف والفروق لا في التصنيف "[1] وهو رأي يؤكده حمادي صمود حين يذهب إلى أن النقاد والبلاغيين لم يستفيدوا بعد أبي القاسم السجلماسي من محاولته التركيبية الرائدة ، إذ حاول أن يحدّ من التجزيء ، وتقسيم المقسم ، برد المتكثر إلى الواحد . وقد استفاد استفادة جمّة من عمل ابن أبي الإصبع ." لكن الذين أتوا من بعده سرعان ما عادوا إلى النظرة التجزيئية التي تفصل بين الظواهر البديعية فصلا لا ينمّ عن فهم خباياه وقد أشار إلى ذلك جاكبسون الذي يرى أن مبحث التوازي مبحث لا يعدو عمل القدامى فيه ملاحظات واعدة سرعان ما نسيت، إذ لم تتح لها فرصة التطوير"[2] على أن المقومات الصوتية في النقد العربي القديم تعود على تنوّعها إلى أصل واحد هو الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيّا . وقد اتجه بعض النقاد العرب إلى البحث في مفهوم البنية الصوتية من زاوية التوازن ، والتناسب في مستويات صوتية مختلفة، سنعمل على كشفها وتحليلها، وهو اتجاه تقوى شكيمته تدريجيا مع التراكمات النقدية والبلاغية ، دون أن نغفل المحطات المضيئة عبر تاريخه الطويل والتي بلغت أوجها في حدود القرن الخامس مع ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ) وابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) ولكنها ستصل إلى مدى من الزمن متقدم ، مع حازم القرطاجني (ت ٦٥٨ هـ) و أبي القاسم السجلماسي (ت ٧٠٤ هـ)

لقد ظل الميدان الخصيب الذي أنتجت فيه المصطلحات التي تقوم على متصورات إيقاعية توازنية، ترفده جملة من الآليات منها: نقد النصوص الشعرية والموازنة بين الشعراء والبحث في خصومة القدماء والمحدثين إضافة إلى البحث في مياسم "النص المعجز" وما يميزه عن "النص الممكن" .... وقد سُجّلت هذه المصطلحاتُ أكثرُها في كتب البديع مثل "كتاب البديع" لابن المعتز و"البديع في نقد الشعر" لأسامة ابن

---

[1] محمد العمري، البلاغة العربية ، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، 1999 ، ص 61

[2] حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، ص ٤٤٤

منقذ و"تحرير التحبير" لزكي الدين بن أبي الإصبع المصري و"خزانة الأدب" لابن حجة الحموي و"المنزع البديع" لأبي القاسم السجلماسي ... وغيرها من المؤلفات والشروح التي جعلت من التعريف والتفريع والتشقيق على التفريع أسّا للعمل ومنهجا للتأليف فكان بذلك ميسما لعصور انكفأ العلم فيها حتى عادل الحفظَ وصار "العالم" مرادفا لــ"الحافظ".

الفصل الأول:

التوازن في مستوى الأصوات

كان اهتمام الدارسين العرب بالمصطلح النقدي والبلاغي يتشكل في إطار تظافر العلوم ذات الصلة بالنص القرآني و كذلك نتيجة لاتساع العلوم وتنوع الفنون . ويؤكد الجاحظ أن المتكلمين هم أوّل من اعتنى بالمصطلح دراسة ، يقول في ذلك "...وهم تخيروا تلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف وقدوة لكل تابع، ولذلك قالوا: "العرض والجوهر وأيس وليس وفرّقوا بين البطلان والتلاشي وذكروا الهذية والماهية ... وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيدة وقصار الأراجيز ألقابا لم تكن العرب تعرّف تلك الأعاريض بتلك الألقاب، وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كما ذكر الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، وأشباه ذلك "[1]

لقد ارتبط التفكير البلاغي العربي بأصول النحو، إذ نمت البلاغة وترعرعت في أحضان النحو في صورته الأولى عندما كان موصولا بالبحث في خصائص العربية، هكذا كان دأب بعض البلاغيين و النقاد من أمثال ابن سنان الخفاجي وابن جنّي والسجلماسي وحازم القرطاجني ... وغيرهم ، النظر في جملة من المقوّمات الصوتية والصرفية والتركيبية وقد أفضى بهم ذلك إلى الكشف عمّا تحمله من إمكانات أسلوبية تمثّل خصائص هذه اللغة في التعبير البلاغي والجمالي و " بناء عليه لم يكن ما انتهت إليه بلاغة الشعر من مقوّمات سوى امتداد للتفكير في الخصائص الجمالية للغة العربية " [2]

وهو ما يؤكده الشاهد البوشيخي حينما يرى أنّ العلوم كلها في حاجة ماسّة " إلى تاريخ يقام فيه لكل علم عموده وتضبط فيه لكلّ علم حدوده ، ويتبلور فيه لنسق كلّ علم وجوده، تاريخ يتحدّد به الرّصيد ويعرف به القديم من الجديد ويكون حجر

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦١ ، ج ١ ، ص ١٣٩

[2] محمد مشبال ، البلاغة والأصول : دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ، دار أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٧ ، ص ١٠٥

الأساس لكلّ بناء جديد. إنه التاريخ المنتظر للعلوم في تاريخنا الطويل العريض"[1] وهو ما يؤكّده محمد إقبال عروي فهو يرى أنّ "... مفتاح التراث هو المصطلحات، وإنما تؤتى البيوت من أبوابها، وأبواب كلّ علم مصطلحه "[2]. ولا يُعدّ هذا جديدا تمام الجدّة وإنما قد سبقه إليه علماء من العرب الأقدمين حين اشترطوا "أن يقوم المصطلح وينشأ داخل فضاء علميّ خاصّ يتولى ابتكاره وصياغته مختصّون وباحثون في ظلّ حقل معرفيّ معيّن"[3] و هو ما سنعمل على كشفه في هذه الأطروحة التي تتخذ لها من " المصطلح التوازني " مدخلا منه نلج دراسة البنية الصوتية في مستويات ثلاثة .

وإن القول بجمالية اللغة العربية يهدف إلى إظهار أنّ التفكير النقدي في الشعر عند هؤلاء اللغويين وهــو واقع في قلب تفكيرهم العام في خصائص جمالية العربية، باعتبارها لغة تحمل إمكانات إبداعية في ذاتها ، وهذا من شأنه أن يعين على ضبط العلاقة بين الشعر و اللغة و النقد ، وتقديم رؤية واضحة لطبيعة تعامل الشاعر مع لغته حتى يضمن له حسن الوقع ، وبذلك يكون جوهر البنية التوازنية مشدودا إلى تخوم قصية تنشئها جدليات ذات صلة بالوقع والمعنى .

---

[1] الشاهد البوشيخي ، مشروع المعجم التاريخي للمصطلحات العلمية ، مجلة الفيصل ، عدد ٣٠٧ ، سنة ٢٠٠٢ ، ص ١٨

[2] نفسه، ص ٢١

[3] محمد إقبال عروي ، من بنود الاصطلاح في التراث الإسلامي ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، دائرة البحث العلمي والدراسات بمركز جمعية الماجد للثقافة والتراث ، العدد ٢٢ و ٢٣ ، أكتوبر ١٩٩٨، الإمارات العربية المتحدة ، ص ١٩

١- الموازنة بين الأصوات

لم تكن دراسة النقاد العرب القدامى في مجال الأصوات Les sons ومخارج الحروف تقوم على الدرس اللغوي النصّيّ المستقصي لأسرارها، فلم يقسّموا الحروف إلى مجموعات حسب مخارجها أو صفاتها أو هما معا . ولم يكن درسهم مقارنا بين فعاليات الأصوات في اللغة وفعالياتها في الشعر بل إنّ التلــقي كان المقياس الأوّل فيسجل الناقد ما يدركه دون بحث في علاقة ذلك بنظام اللغة . ولذلك كانت الظواهر المسجلة غالبا هي الظواهر المركبة الكثيفة ، أو تلك التي يبرزها الموقع أو التفاعل بين الصوت والدلالة [١] وهذا ما جعلهم يقفون عند التوازن الذي يمسّ الوحدة الدلالية المعجمية ولا يتعدّونه إلى تكرار الأصوات إلا في القافية التي هي ظاهرة موقعية ، بالأساس ، أمّا تكرارها في غير هذا الموقع فهو معاظلة كما يؤكد ذلك ابن الأثير [٢]

والواقع أنّ الأدب العربي عموما والشعر خصوصا عُني بالموازنات البسيطة والخفيّــة واسترشد النقاد بجهود بعض النحاة العرب القدامى لتبيّــن البنية الصوتيّة التي تحكم توزيعهم للأصوات وهو ما سنسعى إلى تلمّس بعض منافذه . وقد كان ابن جني على وعي بالوحدة اللغوية والتعدد اللّهجي فتحدّث عن التداخل بين اللهجات بقوله: " .. فقد علمت بهذا أنّ صاحب لغة قد راعى لغة غيره ، وذلك لأنّ العرب وإن كانت كثيرا منتشرين ، وخلقا عظيما في أرض الله غير محتجزين ولا متضاغطين ، فإنهم بتجاورهم وتلاقيهم وتزاورهم يجرون مجرى الجماعة في دار واحدة ، فبعضهم يلاحظ صاحبه ويراعي أمر لغته "[٣]

---

[١] محمد العمري ،البنية الصوتية في الشعر ص 64

[٢] ابن الأثير ، المثل السائر ، 1 / 296

[٣] ابن جني أبو الفتح عثمان ، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت (د.ت). 3/ 15- 16

وقد اختلف النقاد كما اختلف غيرهم من أهل اللغة في وضع مصطلح موحّد يعيّن "مخارج الحروف "، وهو المصطلح الذي وضعه سيبويه [١] ووضع له الخليل ابن أحمد مصطلح "مدرج" و"موضع" [٢] و سماه ابن جني " مقاطع الحروف" [٣] وسماه ابن سنان الخفاجي " مقاطع الصوت " [٤] وهي عند ابن دريد "مجاري الحروف" [٥] ووضع له ابن سينا من المصطلحات " محابس الحروف" [٦] ومخرج الصوت وهو كما يجمع حدّه محمد التركستاني "محل الخروج ، وموضع ظهور الصوت ، وتمييزه عن غيره إذ أنّ المخرج نقطة الانسداد أو التضييق التي يحدث عنها حبس الهواء ، بحيث ينتج الصوت الذي نسمعه . والمخارج موزعة على المدرج الصوتي L'appreil vocal الذي يمتدّ من الحنجرة إلى الشفتين " [٧] .

وقد اختلف أهل اللغة في عدد الحروف الأصول ومخارجها فهي عند الخليل بن أحمد وسيبويه وابن السراج وكذلك الشأن بالنسبة إلى ابن سنان الخفاجي [٨] تسعة وعشرون حرفا . وعدّها المبرد وابن عصفور [٩] ثمانية وعشرين حرفا بإسقاط

---

[١] سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الهيأة المصرية العامة الكتاب ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ٤٣٤/٤

[٢] الخليل ، كتاب العين ، تحقيق معدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، دار مكتبة الهلال ، لبنان : بيروت ١٩٨٢ ، ٥٨/١

[٣] ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ،تحقيق حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق ، 1985١/٦

[٤] ابن سنان ،سر الفصاحة ص 26

[٥] ابن دريد ، جمهرة اللغة ، دار صادر ، بيروت ، ١٣٤٤ هـ ، ٨/١

[٦] ابن سينا ، رسالة في أسباب حدوث الحروف ، مراجعة طه عبد الرؤوف سعيد ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ص ٦٠

[٧] ابن الطحال ، مخارج الحروف وصفاتها ، حاشية الصفحة ٧٧

[٨] الخليل ، العين ٦٨/١ و يسبويه ، الكتاب ٤ / ٤٣١ و ابن السرّاج ،الأصول في النحو ٣ / ٣٩٩ وابن سنان ، سر الفصاحة ص ٢٨

[٩] المبرّد ، المقتضب ، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، ١ / ١٩٢
وابن عصفور، الممتع في التصريف ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، ط ٣ ، بيروت ، ٢/ ٦٦٣

الهمزة إذ أنها عندهما لا تثبت على صورة واحدة . يقول ابن سنان الخفاجي " فحروف العربية تسعة وعشرون حرفا وهي الهمزة والألف والهاء والعين والحاء والغين والخاء والقاف والكاف والضاد والجيم والشين والياء واللام والراء والنون والطاء والدال والتاء والصاد والزاي والسين والظاء والذال والثاء والفاء والباء والميم والواو . فهذا ترتيبها في المخارج ، وكان أبو العباس المبرّد لا يعتدّ بالهمزة ويجعل الحروف ثمانية وعشرين حرفا ، وقوله هذا عند النحويين مرفوض واعتلاله بأنّ الهمزة لا صورة لها مستكره غير مرضيّ لأنّ الاعتبار باللفظ دون الخط ، وهي ثابتة فيه ولو أنّ العرب لا خطّ لها كغيرها من الأمم لم يمنع ذلك من الاعتداد بجميع هذه الحروف المذكورة " [١]

على أنّ المبرّد لم يقف على أرض صلبة في الحسم العددي بين أن تكون ثمانية وعشرين أو تسعة وعشرين . فهو عندما ذكر الحروف التي لها صور ذكر أنها ثمانية وعشرون بإسقاط الهمزة ، وعند توزيعها على مخارج ، ذكر الهمزة بأنها من أقصى الحلق ، وقد ردّ عليه ابن عصفور بقوله "والذي ذهب إليه أبو العباس فاسد لأنّ الهمزة لو لم تكن حرفا لكان (أخذ) و (أكل) وأمثالها على حرفين وهذا باطل، لأنّ أقلّ أصول الكلمة ثلاثة أحرف : فاء ، و عين ، ولام " [٢] كما أنّ ابن دريد لم يعتدّ بالألف واعتبره جرسا بلا حرف [٣] .

وقد أسقط القيسي الألف في قوله " فأمّا الحروف التي تخرج من الحلق فستة وهي : الهمزة، والهاء، والخاء ، والعين ، والحاء ، والغين ، وقد زاد قوم الألف " [٤] كما أضاف علماء العربية القدامى إلى الحروف الأصول التسعة والعشرين، حروفا أخرى هنّ فروع " بحيث تكون هذه الحروف خمسة وثلاثين حرفا. وهذه الحروف يؤخذ بها وتستحسن في قراءة القرآن والأشعار وهي : النون الخفيفة، والهمزة التي

---

[١] ابن سنان ، سر الفصاحة ، ص 28

[٢] ابن عصفور ، الممتع في التصريف ١/ ٣٦٣

[٣] ابن دريد ، الجمهرة ١ / ٨

[٤] مكي بن أبي طالب القيسي ، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها ، ، ١ / ١٣٩

بين بين ، والألف التي تمال إمالة شديدة ، والشين التي كالجيم، والصاد التي كالزاي وألف التفخيم . وتكون اثنين وأربعين حرفا بحروف غير مستحسنة ولا كثيرة في لغة من ترتضى عربيته وهي : الكاف التي كالشين، والضاد الضعيفة، والصاد التي كالسين، والطاء التي كالتاء، والباء التي كالفاء"[1].

وقد حاول بعض علماء اللغة وصف هذه الحروف الفروع ولكنهم لم يخرجوها إلى الوضوح بل لعلهم زادوها غموضا. فمن ذلك مثلا وصفهم للنون الخفيفة أو النون الخفية بأنها هي النون الساكنة ومخرجها من الخيشوم وشرطها أن يكون بعدها حرف من حروف الفم وهي : القاف ، والكاف ، والجيم، والشين، والصاد، والزاي، والسين، والطاء ، والدال، والتاء، والظاء، والذال، والفاء، والثاء . وإذا كانت النون ساكنة وبعدها حرف من حروف الحلق فمخرجها من الفم [2]

وسمّوا النون الخفيفة أو الخفية لخفتها وخفائها "ونجد في وصفهم لهذا الصوت شيئا من الغموض والاضطراب، إذ فرّقوا بين النون السّاكنة (الخفيفة) وعدّوا مخرجها من الخيشوم و النون المحرّكة ومخرجها عندهم من الفم "والحقيقة أنه لا توجد نون خيشومية ونون أخرى مخرجها من الفم ، فكلّ من النون الساكنة والمتحركة مخرجها من الخيشوم ، وأمّا الصّوت الذي يخرج من الفم مع صوت النون هو صوت الحركة المصاحبة للنون، ولو حاولنا إغلاق الأنف عند النطق بصوت النون لتعذّر نطقها نطقا صحيحا ولخرج صوت غريب عن صوت النون[3] .

وقد نقل ابن سنان الخفاجي كلام سيبويه آنف الذكر مع بعض التصرّف ، يقول في ذلك " ويلحق هذه الحروف التي ذكرناها حروف بعضها يحسن استعماله في الفصيح من الكلام وبعضها لا يحسن . فالتي تحسن ستة حروف وهي النون الخفيفة التي

---

[1] انظرسيبويه ، الكتاب ٤ / ٤٣٢ والمبرّد ، المقتضب ١/ ١٩٤ وابن جني ، سر صناعة الإعراب ١/ ٤٦ وابن يعيش ، شرح المفصل ، دار صادر ، بيروت ، (دت) ، ١٠ / ١٢٦

[2] انظر السيرافي أبو سعيد ، شرح كتاب سيبويه ، تحقيق رمضان عبد التواب ، و محمود فهمي حجازي ، و محمد هاشم عبد الدايم ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ٣ / ٣٦٦

[3] انظر عبد القادر مرعي،، المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر ،عمان: الأردن ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٥٣ ،ص ٥٨

تخرج من الخيشوم و الهمزة المخففة وألف الإمالة وألف التفخيم وهي التي بها ينحى نحو الواو وذلك كقولهم في الزكاة الزكاوة ، والشين التي كالجيم نحو قولهم في أشدق "أجدق" والصاد التي كالزاي نحو قولهم في مصدر "مزدر" وهي مأخوذ بها في قراءة القرآن ، و هو صوت ينطق بإشمام الصاد زايا وهذا الصوت ناتج عن المماثلة الصوتية بين الصاد المهموسة والصوت المجهور الذي يليها إذ تتأثر الصاد بالصوت المجهور فتتحول إلى صوت مجهور من مخرجها وهي الزاي أو إلى صوت يكون بين الصاد والزاي وينتج هذا الصوت بنفس الطريقة التي تنتج فيها الصاد ، أي بارتفاع مؤخرة اللسان نحو الطبق ووضع طرف اللسان باتجاه الأسنان مع رفع الطبق ليسدّ المجرى الأنفي ولكن التفخيم في هذا الصوت يكون أقلّ مما يكون في الصاد الخالصة ويكون أقل ترقيقا من الزاي الخالصة ، وأمّا الحروف المستهجنة فهي أصوات غريبة على العربية ولا يمكن نطقها إلا بتكلف. وهذه الحروف هي حسب ابن سنان الخفاجي: " ثمانية وهي الكاف التي بين الجيم والكاف نحو " كلهم عندك " والجيم التي كالكاف نحو قولهم للرجل "ركل" والجيم التي كالشين نحو قولهم "خرشت" (يريدرن خرجت) والطاء التي كالتاء كقولهم طلب ، والضاد الضعيفة كقولهم في أثرد "أضرد" والصاد التي كالسين في قولهم صدق ، والظاء التي كالثاء كقولهم ظلم والفاء التي كالباء كقولهم " فرند"

و يتفق ابن سنان الخفاجي مع غيره من اللغويين من أمثال سيبويه والسيرافي في الحروف غير المستحسنة ، وهي :

- **الكاف التي بين الجيم والكاف ، والجيم التي كالكاف** : وهما عند السيرافي شيء واحد إلا أنّ أصل أحدهما الجيم وأصل الآخر الكاف ثم يقلبون إلى هذا الحرف الذي بينهما . وتسمع الكاف التي بين الجيم والكاف في لغة أهل اليمن إذ يقولون كمل في جمل. وهي كثيرة في لغة عوام بغداد . ويرى ابن الحاجب أنه لا يتحقق واحد من هذين الصوتين ، أي أنهما يصعب نطقهما وذلك لأنّ إشراب الكاف صوت الجيم متعذر وكذلك العكس[1]

[1] ابن الحاجب النحوي ، الإيضاح في شرح المفصل ، تحقيق وتقديم موسى العليلي ، منشورات وزارة الأوقاف ،الشؤون الدينية ، مصر ، (د ت) ، ٢ / ٤٨٢

– **الجيم التي كالشين** : ويكثر هذا الصوت في الجيم إذا سكّنت وكان بعدها دالا أو تاء ، مثل " اجتمعوا" و" الأجدر" ويوجد هذا النطق عند أهل الشام وخاصة النابلسيين من أهل فلسطين .

– **الضاد الضعيفة** : وهي الضاد التي لم تقو قوة الضاد ، والمخرجة من مخرجها ، ولم تضعف ضعف الظاء المخرجة من مخرجها ، فكأنها بينهما [١] وبذلك تكون الضاد الضعيفة هي صوت بين الضاد والظاء المشالة ، إذ إنّ هذا الصوت يبدأ شديدا و ينتهي احتكاكيا . ووصف سيبويه هذا الصوت بأنه صوت يتكلف من الجهة اليمنى للسان أو الجهة اليسرى سواء بسواء "لأنها من حافة اللسان مطبقة ، لأنك جمعت في الضاد تكلف الإطباق مع إزالته عن موضعه ، وإنما جاز فيها لأنك تحولها من اليسار إلى الموضع الذي في اليمين ، وهي أخفّ لأنها من حافة اللسان وأنها تخالط مخرج غيرها بعد خروجها فتستطيل حين تخالط حروف اللسان فيسهل تحويلها إلى الأيسر لأنها تصير في حافة اللسان في الأيسر مثلما كانت في الأيمن ، ثمّ تتسلّ من الأيسر حتى تتصل بحروف اللسان كما كانت في الأيمن " [٢] . ويرى عبد القادر مرعي في هذا الوصف نوعا من الغموض. يقول "إنّ هذا الصوت يتكلف من الجانب الأيسر للسان ويخالط مخرجه مخرج غيره من حروف اللسان . وإنّ هذا الصوت إنما ينتج عن طريق التصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا التصاقا يمنع مرور الهواء ورفع الطبق لشدة التجويف الأنفي ، وتكون مؤخرة اللسان مرتفعة نحو الطبق ولكن بصورة أقل من ارتفاعها مع الضاد الفصيحة هذا مع اهتزاز الوترين الصوتيين" [٣]

– **الصاد التي كالسين** : وهذا الصوت يكون في الأصل صادات ، ثمّ يقرب من السين لأن الصاد والسين من مخرج واحد [٤] بمعنى أنه يكون أقل تفخيما من الصاد

---

[١] نفسه ، ٢/ ٤٨٣

[٢] سيبويه ، الكتاب ٤ / ٤٣٢ _ ٤٣٣

[٣] عبد القادر مرعي ، المصطلح الصوتي ، ص ٥٣

[٤] السيرافي ، شرح الكتاب ، ٣ / ٣٧٩

وأقل ترقيقا من السين وينتج هذا الصوت عن طريق وضع طرف اللسان باتجاه الأسنان ومقدمته مقابل اللثة العليا مع رفع الطبق ليسد المجرى الأنفي وترتفع مؤخرة اللسان نحو الطبق ولكن بصورة أقلّ من ارتفاعها مع الصاد ويتمّ كلّ هذا مع عدم اهتزاز الأوتار الصوتية [١]

- **الطاء التي كالتاء** : ويسمع هذا الصوت في نطق عجم أهل المشرق لأن الطاء في لغتهم معدومة ، وتكون هذه متكلّفة فإذا احتاجوا في نطقهم إلى شيء فيه طاء ضعف نطقهم [٢] وهو نطق أهل العجم لأنهم لا يستطيعون نطق الطاء العربية الفصيحة ، ولذلك ينطقون هذا الصوت بين الطاء والتاء أي أنّ هذا الصوت أقل تفخيما من الطاء الفصيحة وأقلّ ترقيقا من التاء الفصيحة [٣]

- **الظاء التي كالثاء** : وهذا الصوت ينطق بين الطاء والثاء ولعله كان شائعا في نطق العجم الظاء العربية [٤]

- **الباء التي كالفاء** : ذكر السيرافي أنّ هذا الصوت كثير في لغة الفرس والعجم ، وهو على لفظين : أحدهما لفظ الباء أغلب عليه من لفظ الفاء ، والآخر لفظ الفاء أغلب عليه من لفظ الباء [٥] ويبدو أنّ هذا الصوت صوت مركب أي أنه يبدأ بصوت الباء ثم ينتهي بصوت الفاء فيلفظ (بف)

ويتم هذا الصوت بضمّ الشفتين أوّلا ورفع الطبق ليغلق ما بين الحلق والتجويف الأنفي ، ولكنّ الإغلاق لا يكون تاما بحيث يسمح للهواء بالمرور ، فيمرّ الهواء ما بين الشفة السفلى والأسنان العليا محدثا احتكاكا مسموعا [٦]

---

[١] عبد القادر مرعي ، المصطلح الصوتي ، ص ٥٣

[٢] السيرافي ، شرح الكتاب ٣ / ٢٧٩

[٣] عبد القادر مرعي ، المصطلح الصوتي ص ٥٤

[٤] نفسه

[٥] السيرافي ، شرح الكتاب ، ٣ / ٣٧٩

[٦] عبد القادر مرعي ، المصطلح الصوتي ص ٥٤

أمّا مخارج الحروف الأصول فقد اختلف علماء اللغة في عددها ، فعدها الخليل ثمانية مخارج ، مبتدئا بالحلق ومنتهيا بالشفتين

وخالف سيبويه الخليل في نظرته إلى مخارج الحروف وعددها وهي عنده ستة عشر مخرجا[1] .

وقد اتبع سيبويه في وصف مخارج الحروف وترتيبها عدد كبير من اللغويين نذكر منهم ابن السراج (ت ٣١٦ هـ) وابن جني (ت ٣٩٢ هـ) و السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) وابن يعيش (ت ٦٤٣ هـ) و السيوطي (ت٩١١ هـ)[2]

وذهب فريق آخر من اللغويين مثل قطرب والجرمي وابن دريد وابن كيسان إلى أن مخارج الحروف أربعة عشر مخرجا ، إذ جعلوا اللام والنون و الراء من مخرج واحد وهو طرف اللسان[3] إذ اعتبروا هذه الحروف "من حيّز واحد على الرغم من تباين مخارجها . ورأى فريق من القراء أنّ عدد مخارج الحروف سبعة عشر مخرجا "[4]

ويرى صبحي الصالح أنّ خلط النحاة العرب القدامى في تحديد مخارج الحروف يعود إلى شدة أمانتهم وحرصهم على أن ينقلوا الآراء جميعا ، فالنون مثلا تسمّى عند بعضهم ذلقية لأنها تخرج من ذلق اللسان وخيشومية تارة أخرى حيث ينطق بها من الخيشوم ، ولو أخذت برأي واحد منهم وقنعت بتقسيماته واصطلاحاته لما وجدته يخلط أو يناقض نفسه . كما أن مخارج الحروف وصفاتها تخضع للملاحظة وكلما تجددت هذه الملاحظة ولّدت مصطلحات جديدة و تسميات مستحدثة "[5]

---

[1] انظر سيبويه ، الكتاب ، ج ٤ / ٤٣٣ – ٤٣٤

[2] انظر في ذلك ابن السراج ، الأصول في النحو ، تحقيق عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨٥، ٤ / ٤٣٣ وابن جني ، سرّ صناعة الإعراب ١/ ٤٧ – ٤٨ و السكاكي ، مفتاح العلوم ص ٥ وابن يعيش، شرح المفصل ١٠ / ١٢٤ – ١٢٥ و السيوطي ، همع الهوامع ، طبعة دار المعرفة للطباعة والنشر ، ، ط١ ، بيروت : لبنان ، ٢/ ٢٢٧

[3] القيسي ، مكي بن أبي طالب ، الإبانة هن معاني القراءات ، مطبعة الترقي ، ط ١ ، دمشق ، ١٩٧٩ ،ص ١٩٩

[4] نفسه

[5] صبحي الصالح ، دراسات في فقه اللغة ، ص ٢٨٤

وقد اختلفوا في دراسة مخارج الحروف وكان هذا الاختلاف في ترتيب الحروف في إطار جملة من العلاقات نختزلها في علاقتين :

- علاقة المشاكلة
- علاقة المضارعة

• علاقة المشاكلة :

المشاكلة في اللغة هي المماثلة و ما تحرر في المصطلح عند علماء هذا الفن أنّ المشاكلة هي ذكر الشيء بغير لفظه لوقوعه في صحبته كقوله تعالى وجزاء السيئة سيئة مثلها . فالجزاء عن السيئة في الحقيقة غير سيئة . والأصل " وجزاء سيئة عقوبة مثلها . ومنه قول الشاعر (الكامل)

قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخة قلت اطبخوا لي جبة وقميصا

أرادوا خيطوا فذكره بلفظة اطبخوا ، لوقوعه في صحبة طبخة . فالمشاكلة هي أن يأتي المتكلم في كلامه باسم من الأسماء المشتركة في موضعين فتشاكل إحدى المشاكلتين اللفظة الأخرى في الخط واللفظ ومفهومهما مختلف .." [١]
إنّ مصطلح المشاكلة يجمعه بمصطلح المماثلة المتصور نفسه . وإنّا وإن اخترنا مصطلح المشاكلة وإخراجه من حيّز الألفاظ إلى حيز الحروف فإنّنا نرمي إلى تحقق المماثلة نتيجة تحقق ظاهرة صوتية مثل "الإدغام " أو "الهمز" أو "الإمالة" و "التفخيم" وغيرها مما اختصت به القراءات، أو انحراف في حيّز الحرف اختصت به قبيلة من القبائل مثل ما هو الحال في الخبر الذي يورده صاحب المزهر: يقول " قال ابن

---

[١] ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ، ، ج ٢ ، ص ٢٥٣

فارس في فقه اللغة باب القول في أفصح العرب : (...) وكانت قريش مع فصاحتها وحسن لغاتها ، ورقة ألسنتها ، إذا أتتهم الوفود من العرب تخيروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم فاجتمع ما تخيروا في تلك اللغات إلى سلائقهم التي طبعوا عليها فصاروا بذلك أفصح العرب . ألا ترى أنك لا تجد في كلامهم عنعنة تميم ولا عجرفية قيس ولا كشكشة أسد ولا كسكسة ربيعة ولا كسر أسد وقيس (...) وقال ثعلب في أماليه ارتفعت قريش في الفصاحة عن عنعنة تميم وتلتلة بهراء وكسكسة ربيعة وكشكشة هوازن وتضجّع قريش وعجرفية ضبّة " [1]

ومع بداية عصر التدوين بدأ الاهتمام بالحروف ومخارجها وصفاتها مراعين في ذلك اختلاف لهجات العرب مع المحافظة على وحدة اللغة العربية [2] الفصحى التي تحوي حسب سيبويه "تسعة وعشرين حرفا ، وتكون خمسة وثلاثين حرفا بحروف هنّ فروع وأصلها من التسعة والعشرين ، وهي كثيرة يؤخذ بها في قراءة القرآن والأشعار (..) وتكون اثنين وأربعين حرفا بحروف غير مستحسنة ولا كثيرة في لغة من ترتضى عربيته ولا تستحسن في قراءة القرآن ولا في الشعر " [3]

---

[1] السيوطي ، المزهر في علوم اللغة ،تعليق محمد أحمد جاء بالمولى بك و محمد أبو الفضل إبراهيم ، و علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية صيدا : بيروت ،١٩٨٧ ، ص ١٦٧

[2] كان التحرّي واضحا في مراعاة صفاء اللسان العربي عند جامعي اللغة الأوائل ويبين ذلك من خلال خبر ينقله السيوطي في كتابه المزهر عن أبي نصر الفارابي يقول " وقال أبو نصر الفارابي في أوائل كتابه المسمّى بالألفاظ والحروف : كانت قريش أجود العرب انتقادا للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان عند النطق وأحسنها مسموعا ، وأبينها إبانة عمّا في النفس والذين عنهم نقلت اللغة العربية وبهم اقتدي وعنهم أخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب : هم قيس ، وتميم ، وأسد ، فإنّ هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه وعليهم اتكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف ثمّ هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين . ولم يُؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم .
وبالجملة فإنه لم يُؤخذ عن حضريّ قط ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم ، فإنه لم يؤخذ لا من لخم ولا من جذام لمجاورتهم أهل مصر والقبط ولا من قضاعة وغسّان و إيّاد لمجاورتهم أهل الشام ، وأكثرهم نصارى يقرؤون بالعبرانية ولا من تغلب فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان ولا من بكر لمجاورتهم للقبط والفرس ولا من عبد قيس وأزد عمان لأنهم كانوا بالبحرين مخالطين للهند والفرس ولا من أهل اليمن لمخالطتهم للحبشة ولا من بني حنيفة وسكان اليمامة ومن ثقيف و أهل الطائف لأنّ الذين نقلوا اللغة حين ابتدءوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم وفسدت ألسنتهم ..." ص ١٦٧

[3] سيبويه ، الكتاب ٤ / ٤٣١ ـ ٤٣٢

الخطاب عن الذاريات والنازعات ونظائرها في القرآن فبان له فيه الزيغ فضربه حتى أدبر ظهره ، وكان من أهل البصرة ، وكتب إلى أميرهم و إليهم أن لا تجالسوه . وهو صبيغ بن غسل بن عمر بن يربوع ، وزعموا أن غسلا هو الذي ولدته السعلات لعمرو بن يربوع وأخيه ضمضما ابني عمرو ، وأن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال له حين بان له فيه الزيغ اكشف رأسك فإذا فيه ضفائر فقال له "لو كنت محلوقا ما شككت أنك من الخوارج (كذا) قال الراجز(الكامل)

يا قبح الله بني السَّعلاتِ عمرو بن يربوع شرارِ النَّاتِ

يريد الناس " [1] .

ويورده أبو القاسم الأصبهاني في خبر آخر . يقول ذكرت العرب أن عمر بن يربوع من ولد السعالى . وذكر أبو زيد النحوي أن سعلات أقامت في بني تميم حتى ولدت فيهم فلما رأت برقا يلمع من نحو ديارهم حنّت فطارت إليهم وفيهم قال الشاعر : (الكامل)

يا قاتل الله بني السعلات عمرو وقابوس شرار النات

أي الناس " [2]

وإنّا لنذهب إلى إمكانية استناد هذه اللهجة إلى تحقيق أحد الصوتين تحقيقا يقرّبه من الآخر ، ثمّ "حسمت الكتابة هذا الأمر بأن ميّزت بينهما تمييزا صارما عن طريق الرمزين "س" و" ت" اللذين أخذا هويتهما من اللهجات الغالبة المتغلبة" [3] وهو ما يحملنا على القول إنّ الشعر بهذه العملية الاختزالية قد أضاع الكثير من

---

[1] البكري أبو عبد الله الأندلسي ، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ،تحقيق إحسان عباس ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ١ / ١٩٤

[2] أبو القاسم الأصفهاني ،محاضرات الأدباء ، تحقيق عمر الطباع ، دار القلم ، بيروت، ١٩٩٩ ، ٢ / ٦٦٨

[3] محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، ص ٧٣

قيمه الصوتية التوازنية ، "وهو ما انتبه إليه مرتّـــلو القرآن ومجوّدوه فحرصوا على الاعتناء به بإنشاء علم القراءات معتمدا على الأخذ الشفوي جيلا عن جيل "[1]

لقد ساهمت القراءات المختلفة [2] في تبين صفة الحروف ومخارجها عند العرب الأوائل بمختلف لهجاتهم القبلية وإن استفادة النقد الشعري بالخصوص من هذا العلم لآكدة خاصة إذا اعتبرنا أنّ الأداء الشفوي هو أحد أركان المثلث الذي يقيم مع الوزن والتوازن قانونا للنقد به تكشف خباياه الثاوية خلف اللغة . ومن ضمن أهمّ هذه القوانين التي تساعد على تحقيق الأداء الشفوي الإدغام والهمز والإبدال ...الخ

- **الإدغام :**

الإدغام هو إدخال الشيء في الشيء ، ويقال أدغمت اللجام في فم الدابة أي أدخلته فيه. وليس إدغام الحرف بإدخاله فيه على الحقيقة بل هو إيصاله من غير أن يفكّ بينهما ، وهو النطق بالحرفين ، حرف كالثاني مشددا، وفائدته : سهولة النطق بالحرفين ، وموجبه التماثل على مستوى المخارج أو تقاربها .
والتماثل هو اتخاذ الحرفين مخرجا وصفة : كالياء مع الياء أو اتحادهما مخرجا لا صفة كالطاء مع التاء أو تقاربهما في المخرج أو الصفة أو فيهما معا كالدال مع السين أو الشين أو كاللام مع الراء وشرطه التقاء المدغم مع المدغم فيه ، وأن يكون المدغم فيه أكثر من حرف إذا كان الإدغام في كلمة [3]

---

[1] محمد الدناي ،البنية الصوتية للشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة : المقصورات نموذجا ، مجلة دراسات سيميائية العدد الثاني

[2] اختلف الدارسون في عدد القراءات فمنهم من اعتبرها حسب القراء سبعا من ذلك كتاب أبي عمرو الدناي مفردات القراء السبعة ومنهم من اعتبرها عشرة مثال ذلك كتاب النشر في القراءات العشر لابن الجوزي ومنهم من زاد على ذلك واعتبرها أربع عشرة من ذلك كتاب الدمياطي القراءات الأربع عشرة .

[3] ابن خالويه ، الحجة في القراءات السبع ، ، بيروت ،١٩٧٧ ، ط ٢ ، ص ١١٦

فالإدغام ظاهرة قرائية ظهرت في قراءة أبي عمرو بن العلاء وينقسم إلى قسمين :

-إدغام كبير : وهو ما كان الأول من الحرفين فيه متحركا سواء أكانا مثلين أو متقاربين ، وسمّي كبيرا لكثرة وقوعه ، إذ الحركة أكثر من السكون وقيل لتأثيره في إسكان المتحرّك قبل إدغامه ، وقيل لما فيه من الصعوبة وقيل لشموله نوعي : المثلين والمتقاربين [1]

-إدغام صغير : وهو الذي يكون الأول فيه ساكنا ، وينقسم أيضا إلى قسمين : جائز وواجب

الجائز : هو إدغام حرفين من كلمة في حروف متعددة من كلمات متفرّقة وينحصر في فصول (إذ ، قد ، تاء التأنيث ، هل ، بل)

الواجب : وهو إدغام حرف في حرف من كلمة أو كلمتين حيث وقع ، وهو المعبّر عنه بحروف قربت مخارجها . يقول أبو عمرو بن العلاء " الإدغام كلام العرب الذي يجري على ألسنتهم ولا يحسنون غيره "[2]

و القبائل التي اشتهرت بالإدغام عموما هي القبائل النازحة إلى البادية فكان أكثر شيوعا في القبائل النازحة إلى العراق ، أمّا البيئة الحجازية فغير مشهور عنها الإدغام ، وهذا ليس غريبا ، فمن الطبيعي أن يميل أصحاب هذه البيئة إلى التأني في النطق تبعا للحضر " [3] و إنما عبّر أنصار الإدغام باختياره عن صورة من صور البداوة التي كان أصحابها ينطلقون بلغتهم البعيدة عن أدران العجمة كما كان الإظهار يعزى إلى البيئة الحجازية التي كانت قريبة من التحضّر . والقبائل التي عرفت الإدغام هي تميم وطيء وأسد وعبد شمس و بكر بن وائل وتغلب " [4] إلاّ أنّ نصيب تميم في شواهد عمرو بن العلاء ، باعتباره رائد هذا المذهب ، كان أوفر ، إضافة إلى كونها قبيلته التي إليها ينسب .

---

[1] نفسه ص ٢٧٥

[2] الأستربادي ، شرح الشاطبية ، ص ٣٥

[3] إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، مصر ، ط٤ ، ١٩٧٣ ، ص ٧٢

[4] نفسه ، ص ٧٣

وقد عرفت تميم بإدغام المثلين في مثل "لم يحلّ " في حين كان الحجازيون يقولون " لم يحلُلْ " أما القبائل التي عرف عنها الإظهار فهي قريش وثقيف وكنانة وهذيل " [1]
فمن أمثلة إدغام المتحرّكين في كلمة قوله تعالى " مناسكّكم " [2] و " ما سلكّكم" [3]
- في كلمتين : و يدغم الأول في الثاني منهما سواء سكن ما قبله أو تحرّك من مثل "فيه هدى " [4] و " شهر رمضان " [5] و " من خزي يومئذ " [6] . وما كان مثله من سائر حروف المعجم حيث وقع ، غير أنهم لم يدغموا المشدّد من المثلين لأن فيه إدغاما وكذلك المنوّن لأنّ التنوين فاصل .
وإضافة إلى إدغام الحرفين المثلين تُدغم حروف متقاربة المخارج وفي ذلك أمثلة كثر ، من ذلك
. إدغام الراء واللام : من مثل قوله تعالى " نغفر لكم خطاياكم " ويؤكد صاحب [7] كتاب البحر المحيط على هذا الإدغام بقوله " وقد اتفق على نقل إدغام الراء في اللام كبير البصريين ورأسهم أبو عمرو بن العلاء ويعقوب الحضرمي وكبراء أهل الكوفة : الرؤاسي و الكسّائي و الفراء . وأجازوه ورووه عن العرب " [8]
وقد أنكر ذلك الزمخشري وهو يقول بأنّ مدغم الراء في اللام لاحن مخطئ [9]
. إدغام الباء في الميم : وذلك في مثل قوله تعالى " يعذّبُ مَنْ يشَاء " ويتّفق في هذا الإدغام الكسّائي وأبو عمرو بن العلاء و خلف ووافقهم اليزيدي والأعمش [1]

---

[1] عبد الوهاب حمودة ، القراءات واللهجات ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ص ١١٤

[2] سورة البقرة أية ٢٠٠

[3] المدثر ،آية ٤٢

[4] البقرة ، آية ٢

[5] البقرة آية ١٨٥

[6] هود آية 66

[7] القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، دار الكتب العصرية، القاهرة، (د.ت). ٢ / ٢٧٨

[8] أبو حيان التوحيدي ، البحر المحيط ، القاهرة ، ١٣٢٨ هـ ، ج ١٢ ص ٣٦١

[9] الزمخشري ، الكشاف ، تحقيق محمد موسى عامر دار المصحف ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ج ١ ص ٣٠٧

. إدغام العين في الحاء : في مثل قوله تعالي " فمَنْ زُحْزِحَ عنِ النَّارِ " [2]

. إدغام الذال في الجيم وهي قراءة ينفرد بها أبو عمرو بن العلاء وذلك في مثل قوله تعالى " إذ جَاءُوكَ " [3]

. إدغام الضاد في الشين : في مثل قوله تعالى " لبعْضِ شَأْنِهِمْ " [4]

وإذا ركبت هذه الأصوات من كلمات فإنّ معانيها تظل متقاربة ، وقد يكون هذا التماثل الصوتي في حرف أو حرفين أو ثلاثة مثل (أزّ ، هزّ) ، (عسف ، أسف) ، (حمس ، حبس) .

و يؤكد القلقشندي صاحب " صبح الأعشى في صناعة الإنشاء " أنّ " الإدغام هو أحد أركان الفصاحة في اللفظ المفرد وقطب دائرة حسنه ، فمتى اتصف بها وسلم من أضدادها كان بالفصاحة متسما وبالحسن والرونق مشتملا ..." [5] وهو ما يؤكده ابن الأثير في إطار تعليقه على بيت للمتنبي حل فيه الإدغام من أجل تحقيق الوزن . يقول " و أمّا الذي يوجد في الألفاظ المتعددة فإنه لا يمكن تبديله بغيره في الشعر بل يمكن ذلك في النثر خاصة لأنه يعسر في الشعر من أجل الوزن . ومنه قول المتنبي (الكامل):

فلاَ يُبْرِمِ الأَمرَ الذي هُو حَالِلُ ولا يَحْلُلِ الأمْرَ الذي هو يُبْرِمُ

---

[1] لمزيد التدقيق في هذه المسألة يمكن الرجوع إلى كتاب أبو عمرو بن العلاء اللغوي النحوي ومكانته العلمية لعبد الله محمد الأسطى ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ن ١٩٨٦ ، ص ١٢٨ و ما بعدها

[2] سورة آل عمران ،آية ١٨٥

[3] سورة الأحزاب ، آية ١٠

[4] سورة النور ، آية ٦٢

[5] القلقشندي أبو العباس أحمد بن علي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العصرية، القاهرة، (د.ت)، 280 / 2

فلفظة حالل نافرة عن موضعها ، وكانت له مندوحة عنها ، لأنه لو استعمل عوضا عنها لفظة " ناقض" فقال : (الكامل)

فَلَا يُبْرِمِ الأَمْرَ الذي هُو نَاقِضٌ ولا يَنْقُضِ الأَمْرَ الذي هو يُبْرِمُ

لجاءت اللفظة قارة في مكانها غير قلقة ولا نافرة . وهذه اللفظة التي هي " حالل" وما يجري مجراها قبيحة الاستعمال ، وهي فكّ الإدغام في الفعل الثلاثي المجرد ونقله إلى اسم الفاعل وعلى هذا فلا يحسن أن يقال بلّ الثوب فهو بالل ولا سلّ السيف فهو سالل ، ولا أن يقال همّ بالأمر فهو هامم ، ولا خطّ الكتاب فهو خاطط . وهذا لو عرض على من لا ذوق له لأدركه وفهمه فكيف له ذوق صحيح كأبي الطيب ، لكن لكلّ جواد كبوة " [1]

اتفق النقاد وأصحاب القراءات على أن الإدغام إنما يؤتى به لتسهيل النطق بالمفردة إذا اجتمع من الحروف مَثَلَيْن أو وصل مفردتين بينهما تماثل في الحروف وهو ما يضفي على المنطوق جمالا يدرك فيطلَب ، على أنّ هذا الأمر غير مختصر على ظاهرة الإدغام بل تشترك معه ظواهر أخرى من أهمها "الهمز"

- **الهمز :**

إنّ النطق بالهمزة يحتاج إلى جهد عضلي مما يجعل الهمزة أشدّ الأصوات [2] وهذه الشدة لا بدّ أنّ بعض القبائل تميل إليها إذ تكاد تجمع الروايات على أن التزام الهمز وتحقيقه من خصائص قبيلة تميم ، في حين أنّ القرشيين يتخلصون منها

---

[1] المثل السائر ، ابن الأثير ، ١ / ٢٩٨ وهو يتفق مع صاحب كتاب درة الغواص في أوهام الخواص إذ يقول : " ...ويقولون سارّ فلان فلانا وقاصصه وحاجه وشاققه ، فيبرزون التضعيف كما يظهرونه في مصادر هذه الأفعال أيضا فيقولون : المسارة والمقاصصة و المحاجة والمشاققة . ويغلطون في جميع ذلك لأنّ العرب استعملت الإدغام في هذه الأفعال ونظائرها طلبا لاستخفاف اللفظ واستثقالا للنطق بالحرفين المتماثلين ، ورأت أنّ إبراز الإدغام بمنزلة اللفظ المكرر والحديث المعاد " ج ١ / ص ١٠١

[2] إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ٧٧

بحذفها أو تسهيلها أو قلبها إلى حرف مدّ ، ومما يروى أنّ أحد الرواة سأل رجلا من قريش قائلا : أتهمز الفأرة ؟ فأجاب : إنما يهمزها القطّ و قد أراد اللغويّ أن يعرف ما إذا كان القرشيّون يلتزمون الهمز في كلامهم . وقد روي أنّ بعضا من تميم يقبلون الهمزة الساكنة إلى صوت لين من جنس حركة ما قبلها ، فيقولون في رأس : راس وفي بئر : بير وفي لؤم : لوم [1]

وتكاد تجمع كتب القراءات على أنّ أبا جعفر ونافعا من رواية ورش قد تخلّصا من تحقيق الهمزة ، ولا غرابة في ذلك فـ "هما أشهر قرّاء المدينة و من البيئة الحجازية التي اشتهر عنها عدم الهمز (...) وفي الوقت الذي نجد فيه ابن كثير قد سهّل الهمزة ومال إلى تحقيقها وهو مكّيّ ومن المرجح أنّ تحقيق الهمزة كان لتميم وغيرها من القبائل التي عاشت وسط الجزيرة وشرقيّها ، وأن ينسب التخلّص من الهمزة إلى البيئة الحجازية " [2]

يقول ابن الجوزي " اعلم أنّ أبا عمرو بن العلاء كان إذا قرأ في الصلاة و أدرج قراءته أو قرأ بالإدغام لم يهمز كلّ همزة ساكنة سواء كانت فاء أو عينا أو لاما نحو " يؤمنون ، يؤلون ، المؤتفكات، بئس ، الذئب ... وشبهه ، إلاّ أن يكون سكون الهمزة بالجزم ، نحو قوله تعالى " أو ننسأها " [3] وجملته تسعة عشر موضعا. أو يكون للبناء نحو " اقرأ " و " ننسؤكم " ... وشبهه أو يكون ترك الهمزة أكثر من همزة "[4]

وقد قرأ نافع بتسهيل الهمزة الثانية في مثل قوله تعالى " الدعاء إذا " [5] وقوله تعالى " إليه النشور أَأَمِنتُمْ " [1] و تقرأ " آمَنْتُم " وهو أن يحقق الأول ويخفف الثانية . ومن

---

[1] إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، مطبعة نهضة مصر ١٩٧٣ ، ط ٤ ، ص ٧٥

[2] نفسه ، ص ٧٦

[3] سورة البقرة ، آية ١٠٦

[4] تحرير التيسير، ص ٥٨

[5] سورة الروم ، آية ٥٢

كلام أبي عمرو بن العلاء " ليس من كلام العرب أن تلتقي همزتان فتحقّقا ، ومن كلام العرب تخفيف الأولى وتحقيق الثانية ، وذلك كقوله تعالى " يا زَكَرِيًّا إنَّا نُبَشِّرُك بغلام اسمه يحيى " [2] ومنهم من يخفف الآخرة سمع ذلك من كلام العرب كقوله تعالى : فقَدْ جَاءَ أَشْرَاطُهَا " [3]

وقال سيبويه " إني رأيتهم متى أرادوا أن يبدلوا إحدى الهمزتين اللتين تلتقيان في كلمة واحدة أبدلوا الآخرة وذلك كقولهم جائي _ آدم .. " [4]

- **الإبدال:**

هو مصدر من فعل أبدل ، وإبدال شيء بشيء ، هو وضع الثاني موضع الأول يغني عنه ويسدّ مسدّه . ويرى ابن الحاجب أنّ الإبدال جعل حرف مكان حرف غيره [5] وهو ذات المعنى الذي يذهب إليه ابن يعيش من أنّ الإبدال هو "أن تقيم حرفا مقام حرف في موضعه إمّا ضرورة وإما استحسانا " [6] ولكن ابن عصفور يعممه بقوله " الإبدال هو وضع الشيء مكان غيره على تقدير إزالة الأول و تنحيته " [7]

---

[1] سورة الملك ، آية ١٥

[2] سورة مريم ، آية ٧

[3] سورة محمد ، آية ١١

[4] سيبويه ، الكتاب ٣ / ٥٨٩

[5] الاستراباذي ، شرح الشافية ، ج ١ ص ١٩٧

[6] لا تخرج ظاهرة الإبدال عند ابن يعيش عن التعليلات الصوتية المحض . ومن أهم الأمثلة التي يدرجها في هذا المجال ، هو إبدال الميم من النون في أمثلة من نحو" منبر" و "امرأة شنباء " باعتبار أنّ النون الساكنة حرف رخو ضعيف يمتدّ من الخيشوم . و الباء حرف شديد مجهور مخرجه من الشفة . وإذا جئت بالنون الساكنة قبل الباء خرجت من حرف ضعيف إلى حرف ينافيه ويضاده وذلك مما يثقل ، فجاءوا بالميم مكان النون لأنها تشاركها الغنة وتوافق الباء في المخرج لكونها من الشفة فيتجانس الصوت بهما ولا يختلف. شرح الملوكي في التصريف ص ٢١٣

[7] ابن عصفور ، الممتع في التصريف ج ١ ص ٣٢

وقد رأى النحويّون في الإبدال وجهتين افترقوا إليهما :

-**المذهب الأول** : ويرى أصحابه أن الإبدال كائن بين كل الحروف أو جلها ومن أبرز ممثلي هذه الرؤية ، حسب رأي صاحب كتاب المزهر، هو ابن فارس في فقه اللغة إذ يرى أنّ من سنن العرب إبدال الحروف وإقامة بعضها مقام بعض، مثل مدحه و مدهه ، وفرس رفل ورفن ، وذكر عن الخليل قوله في الآية " فجَاسُوا خِلال الديارِ " إنما يريد فحاسوا ، فقامت الجيم مقام الحاء "[1] ويوافقه في هذا المذهب أبو عبيدة في فقه اللغة "باب المبدل من الحروف" : مدهتّه أمدهه مدها يعني مدحته واستأديت عليه مثل استعديت عليه والأيم والأين الحية ، وطافه الله على الخير وطامه أي جبله ، وفناء الدار وثناء ، وجدف وجدث للقبر، و المغافير والمغاثير ، وجذوت وجثوت ، والحذو أن تقوم على أطراف الأصابع ، ومرث فلان الخبز في الماء ومرده ، ونبض العرق ونبذ ، وهرت الثوب وهرده إذا خرقه، وهو الغرين والغريل يعني ما في أسفل الحوض من الثقل وما تبقّى في أسفل القارورة . ومن المضاعف قصّيت أظافري بمعنى قصصت ، ولبّـيك من لببت بالمكان ، أقمت به " ويوافقه في هذا المذهب أبو حيان النحوي في قوله " فلم أجد حرفا إلاّ وقد جاء منه البدل ولو نادرا " [2]

-**المذهب الثاني** : ويمثله أبو الطيب عبد الواحد اللغوي في كتابه الموسوم بـــ"الإبدال" حيث يرى أن ليس المراد بالإبدال أنّ العرب تتعمّد تعويض حرف من حرف وإنما هي لغات مختلفة لمعان متفقة تتقارب اللفظتان في لغتين لمعنى واحد حتى لا يختلفان إلا في حرف واحد (...) والدليل على ذلك أن قبيلة واحدة لا تتكلم بكلمة طورا مهموزة وطورا غير مهموزة ، ولا بالصاد مرّة وبالسين أخرى . وليس ما أوردناه إبدالا عند علماء النحو ، وإنما حروف الإبدال عندهم إثنا عشر حرفا يجمعها قولك " أطال يوم أنجدتك " [3] .

---

[1] السيوطي ، المزهر ، في علوم اللغة ، تحقيق محمد جاد المولى وآخرين ، دار الفكر ، بيروت ، د ت ص ٣٥٠

[2] نفسه ، ص ٣٦٠

[3] نفسه ، ص ٣٥٥

ويرى صاحب المزهر أنّ الحروف التي يكون فيها البدل في المعرّب عشرة : خمسة يطّرد إبدالها وهي الكاف والجيم والقاف والباء والفاء . وخمسة لا يطرد إبدالها وهي السين والشين والعين واللام والزاي .

فالبدل المطّرد هو في كل حرف ليس من حروفهم كقولهم "كربج" : الكاف فيه بدل من حرف بين الكاف والجيم فأبدلوا فيه الكاف. وكذلك "فرند" هو بين الفاء والباء فمرّة نبدل منها الباء ومرّة نبدل منها الفاء .

وأما ما لا يطرد فيه الإبدال فكلّ حرف وافق الحروف العربية كقولهم إسماعيل : أبدلوا السين من الشين والعين من الهمزة ، وأصلها إشمائيل .

" وذكر أبو حاتم أنّ الحاء في الحبّ بدل من الخاء ، وأصله في الفارسية "خب" ، وذكروا أنّ سين العربية شين في العبرية ، فالسلام شلام واللسان لشان والاسم اشم " [1]

وهو رأي يتفق أصحابه في كون الإبدال خاصًّا بحروف دون أخرى موجبها التسهيل في الكلام تحقيقا للإفهام و ضمانا للوقع ، وأنّ الإبدال الذي تحدّث عنه ابن فارس وعبد الواحد هو من قبيل الاختلاف اللهجي ، وهو ما يؤكده ابن خالويه في خبر ينقله عن الأصمعي مفاده أنّ رجلين اختلفا في الصقر فقال أحدهما بالسين وقال الآخر بالصاد ، فتحاكما إلى أعرابي ثالث فقال أمّا أنا فأقول الزقر بالزاي ، قال ابن خالويه : فدلّ على أنها ثلاث لغات " [2]

ونحن نخالف عبد الحميد عبد الواحد في ما ذهب إليه في أطروحته الموسومة بـــ " الكلمة في التراث اللساني العربي " حيث غلّب الرأي الأول القائل بأن الإبدال حاصل في جل الحروف أو كلها مع اتفاقنا معه في كون الموجب له

---

[1] نفسه ، ص ٣٥٧

[2] السيوطي ، المزهر ، ص ٣٥٥

دواع صوتية تنحصر في تقريب الصوت من الصوت [1] لغايتي الإفهام و الوقع وهو المقصد الأهم في ظاهرة الإبدال وسرّه .

على الرغم من الخلط الذي وقع فيه علماء العربية القدماء في تحديدهم لمخارج الحروف وترتيبها ، إلا أننا نثمّن جهودهم في هذا المجال إذ بذلوا من الجَهد أقصاه في دراستهم للحروف ومخارجها معتمدين في ذلك على ذوقهم وحسهم اللغوي وملاحظاتهم الذاتية حيث نجد الخليل بن أحمد الفراهيدي يرتب الحروف على أساس من الواقع الطبيعي ، و يبني هذا الترتيب على ما لهذه الحروف من مواقف وارتكازات داخل الفم ومن الحلق إلى الشفتين لأنه أدرك أن هذه الحروف تختلف بخصائصها بحسب ما لها من رنات إذ استطاع أن يحدد مخارج هذه الأصوات في فراغ الفم وساعده على ذلك ما كان له من معرفة بالنغم وأصوله "[2]

وعموما، فإن أهمّ الأصوات التي اختُـلف في وصفها أو وُصفت عند القدماء وصفا يجافي نطقها الذي هي عليه في عصرنا وأثارت من الأسئلة عند الباحثين الكثير هي : الضاد و الجيم و الظاء و النون .

ويرى صبحي الصالح خلط النحاة العرب القدامى في تحديد مخارج الحروف ويرجع ذلك إلى حرصهم على أن ينقلوا الآراء جميعا . فالنون مثلا تسمى عند بعضهم ذلقية ، لأنها تخرج من ذلق اللسان ، وخيشومية تارة أخرى حيث ينطق بها من الخيشوم . ولو أخذت برأي واحد منهم، وقنعت بتقسيماته واصطلاحاته لما وجدته يخلط أو يناقض نفسه. كما أنّ مخارج الحروف وصفاتها تخضع للملاحظة وكلما تجدّدت هذه الملاحظة ولّدت مصطلحات جديدة وتسميات مستحدثة " [3]

---

[1] عبد الحميد عبد الواحد ، الكلمة في التراث اللساني العربي ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ١٧٠

[2] مهدي مخزومي ، الخليل بن أحمد الفراهيدي : أعماله ومنهجه ، ص ٩٧

[3] دراسات في فقه اللغة ، ص ٢٨٤

كما عمد النحاة القدامى إلى ترتيب الحروف في إطار مجموعةٌ واحدة تجمع عناصرها علاقة التشاكل أو التماثل باعتبار وحدة المخرج كما سبق أن بيّنا . أو في إطار مجموعتين متقاربتين في المخرج تجمع عناصرهما علاقة المضارعة.

*علاقة المضارعة :

إن ما نشغل به أنفسنا هنا هو البحث في تقارب الحروف أو اشتراكها في خصائص عامة أو ثانوية و هو باب يشمل " المضارعة " في أبعادها المتصورية ، وتعني المضارعة حسب أبي القاسم السجلماسي مستويين من الاختلاف ،أحدهما "اختلاف الطرفين المتجانسين في بعض الأجزاء ، بزيادة حرف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعا أو خطا " [1] ويؤكد ابن رشيق القيرواني أنّ أصل المضارعة "أن تتقارب مخارج الحروف .. وفي كلام العرب منه الكثير " [2] وتأتي المضارعة بعد المماثلة من حيث كثافة التماثل الصوتي في وحدتين لغويتين، إذ تختلف كل وحدة عن الأخرى بالزيادة أو النقص في عدد الحروف ، أو طبيعة توازنها ، أو في نوع أحدها وترتيبها جزئيّا أو كلّيا في توازي الأجزاء أو في طبيعة حروف الزيادة و ترتيبها . ولتبين علاقات المضارعة بين الحروف ننظر في صفاتها التي أثبتها سيبويه ووافقه فيها جل اللغويين والنقاد .

وقد قسم ابن جني أصوات اللغة العربية إلى خمس عشرة مجموعة وهي :

(أ ، هـ) ، (ع ، أ) ، (ر ، ل) ، (م ، ب) ، (د ، ت) ، (ص ، ز)

---

[1] أبو القاسم السجلماسي ، المنزع البديع ، ص ٤٨٥

[2] ابن رشيق الحسن القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٧٢، ج ١ ص ٣٢٦

(ب ، ف) ، (ن ، ل) ،(ص ، س) ، (س ، ز) ، (ج ، ش) ، (ع ، خ) ، (ي ، و) ، (خ ، أ) ، (أ ، غ) [1].

ورتبها الخليل بن أحمد إلى تسع مجموعات وهي :
(ع، ح ، هـ، خ ، غ) / (ق ، ك) / (ج ، ش ، ض) / (ص ، س ، ز) / (ط ، د ، ت) / (ظ ، ذ ، ث) / (ر ، ل ، ن) / (ف ، ب ، م) / (و ، ا ، ي ، ء) [٢]

وخالفه سيبويه في الترتيب فكان كالآتي :
(ء ، هـ ، ا ، ع ، غ ، خ ،) / ك / ض / (ج ، ش ، ي) / ل / ن / ر / (ط ، د ، ت) / (ز ، ص ، س) / (ط ، ذ ، ث) / ف / (ي ، م ، و) [٣]

ويمكن تقسيم الحروف باعتماد الصفات، إلى مجموعات متعددة تتميز باشتراك عناصر المجموعة الواحدة بائتلاف يجمع بينها إن قليلا أو كثيرا، حسب قرب المخرج أو المضارعة في الصفة الملحقة بها
١/ (ب ، م ، ن)
وتتفق (ب) مع (م) في الشفوية والشدة وتلحق بها صفة الأنفية ، وهو ما يقرّبها من (ن) خاصة في حال الوقف الذي يمثل فرصة مواتية لإظهار غنّتها [٤] وهو ما ينتقل بها أحيانا من حالة التقارب إلى حالة التماثل وخير مثل في ذلك سورة الفاتحة حيث يتبادل حرفا (م) و (ن) مواقعهما في فواصل السورة . " بسم الله

---

[1] . ابن جني أبو الفتح عثمان ، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت (د.ت). ص 145

[٢] الخليل ، كتاب العين ج ١ ص ٥٧

[٣] سيبويه ، الكتاب ٣ / ٦١٤

[٤] ، محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ص ٨١

الرَّحمانِ الرَّحِيم * الحمْدُ للهِ ربِّ العَالمين * الرَّحْمَان الرَّحيم * مَالكِ يومِ الدِّين * إياك نعبدُ وإياكَ نستعين * اهدِنا الصِّراطَ المسْتقِيم * صراطَ الذين أنعَمْتَ علَيْهِمْ * غير المغْضُوبِ عليهم ولا الضَّالينْ *

وقد رتبت فواصلها كالآتي (ن ، م ، ن ، ن ، م ، م ، ن)

٢ / (ل ، ر ، ن ، م ، ع)

ويرى كمال بشر في كتابه علم اللغة العام أنّ (ل ، ر ، م ، ن ، ع) تشترك في كونها شبه حركات ومن أهم خصائصها الوضوح السمعي وتسمّى " أشباه الحركات " أو الأصوات المتوسطة " وتجمع بينها صفات الجهر والشدّة و الرّخاوة

٣ / (س ، ص ، ز ، ث)

وقد سميت مجموعة (س ، ص ، ز) بالصفيرية ، مع اشتراكها في المخرج و صفة الرخاوة ، وتشترك (س) و (ص) مع (ث) في صفة الرّخاوة والهمس وقرب المخرج .

٤ / (ج ، ش ، ي) وتشترك هذه الأصوات في المخرج وتسمى " الحروف الشجرية " .

٥ / (د ، ت ، ط ، ض ، ج ، ظ)

تشترك (د ، ط ، ت) في المخرج والشدة ويتميز حرفا (ط) و (د) بالجهر ، وقد تبادل (ض) و(ظ) الموقع السجعي في بعض الآي من القرآن

كما تبادل (د) و (ج) هذا الموقع في سورة البروج ، من ذلك قوله تعالى : "والسَّمَاءِ ذاتِ البرُوجِ * واليومِ المَوْعُود * وشَاهِدٍ ومَشْهُودٍ * "

٦ / (ع ، ح ، هـ)

يتفق (ع) مع (ح) في المخرج والرخاوة والتفخيم ، ويتفق (ح) مع (هـ) في قرب المخرج والرخاوة والهمس .

٧ / (أ ، هـ ، ع ، ق)

تتفق (أ) مع (هـ) في المخرج و يتبادلان الموقع في مثل أراق / هراق ، أم والله / هم والله

كما تتفق (أ) مع (ع) في القرب من المخرج ، وتتفق (أ) مع (ق) في تبادل المواقع ، ويكاد تماثلها يكون كليّا في بعض اللهجات المشرقية

٨ / (و ، ي)

ويشتركان في كونهما متصليـنْ مخرجا .

كما يمكن النظر إلى الحروف من زاوية الصفات وقربها من الحركات [١] وهو ما يشرّع لنا الانتقال من الحديث عن الموازنة بين الصوامت إلى الموازنة بين **الصوائت** : فيما سيأتي الحروف (مرتبة حسب رخاوتها وقربها من الحركات) :

- أنصاف الحركات (و، ي)
- أشباه الحركات (م ، ن ، ل ، ر ، ع)
- الأصوات الرخوة الاحتكاكـية (س ، ز ، ص ، ش ، ذ ، ث ، ظ ، ف هـ ، ح ، خ ، غ)
- الأصوات الشديدة الانفجارية (ب ، ت ، د ، ط ، ض ، ك ، ق ، ج) .

ويقترح عبد القادر الجديدي ترتيبا مختلفا ولكنه يتفق مع هذا الترتيب في مراعاة الاتصال والانفصال بين الصائت و الصامت [٢]

إن طبيعة هذا التقارب تسهّـل علينا الانتقال من النظر في طبيعة الموازنة الصوتية التي تشغلها الحروف إلى موازنة قوامها الحركة والسكون

---

[١] ينظر في كتاب البنية الصوتية في الشعر لمحمد العمري ، ص 91 ، وكتاب علم اللغة العام لكمال بشر ، ص 135 ، وكتاب الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ص 42

[٢] يرى عبد القادر الجديدي في كتابه البنية الصوتية للكلمة العربية أنّ اللغة العربية تستعمل ثلاثة وثلاثين صوتا تتوزع كما يلي :

الصوائت : القصيرة (اَ ، اُ ، اِ)

الطويلة (آ ، او ، اي)

أنصاف الصوائت (و ، ي)

الصوامت الصوائت : (أ ، ن ، ر ، ل ، م ، ع ، هـ)

الصوامت : (ث ، خ ، س ، ض ، غ ، ج ، ذ ، ش ، ظ ، ف ، ح ، ز ، ص ، ط ، ق ، ب ، ت ، ك)

إن النقاد وهم يدرسون الشعر لم يكونوا بمنأى عن دراسة الأصوات بما هي مكون مباشر لهذا الشعر وقد استفاد ابن سنان من فكرة الجاحظ في ربطه استحسان المتلقي لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من بعضها بتباعد مخارج الحروف المتآلفة في اللفظة إذ يقول " إن الحروف ، وهي أصوات تجري في السمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا اجتمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر ، وبُعد ما بينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة ، لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة "[1] وهو بذلك يؤكد الطبيعة النغمية للأصوات إذا ما تحقق انسجامها و حسن توليفها .

وقد أشار ابن سنان الخفاجي إلى وعي النقاد والبلاغيين بأنّ الكلام إنما هو أصوات متميّزة تنتظم انتظاما خاصا وتدل على معان مختلفة متمايزة وهو ما يؤكده القاضي عبد الجبار بقوله " إن الكلام إنما يفيد بأن يحدث بعضه في إثر بعض فيصحّ أنّ ذلك يفيـــد الأقسام المعقولة فأمّا إذا حدثت كلها معالم يصح وقوع الفائدة بها"[2]

وكان الوعي بإمكان نشأة الحروف المختلفة عن التقطيعات المختلفة و الإمكانات المتعددة لانتظام الحروف ضمن الكلمات العديدة التي لا تكاد تقف عند حدّ ، يبرز وعيا بإمكانية قسمة الكلام إلى مستويين :

- مستوى الحروف والحركات : وفيه نجد أصواتا خالية من المعنى (صواتم) Phonèmes ويعرّ فها أندري مارتيني في كتابه Eléments de linguistique générale " وحدات دنيا غير دالة "[3] وهي وحدات تجلّي طواعية النظام

---

[1] الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص ٥٤

[2] القاضي عبد الجبار ، المغني ، ٧ / ١٠٥

[3] Martiné (andré) Eléments de linguistique générale, A. Colin, Paris, 1960, P224.

الصوتي وثراءه واقتصاده من حيث أنه يوفر عددا محدودا من الأصوات كافيا لتحقيق عدد غير محدود من الكلمات وهو ما يحقق المستوى الثاني المتمثل في :

– مستوى اللفظ : يقول فخر الدين الرازي " الأصوات بحسب التقطيعات الكثيرة في مخارج الحروف تتولّد منها الحروف الكثيرة ، وتلك الحروف الكثيرة بحسب تركيباتها الكثيرة تتولد منها كلمات تكاد أن تصير غير متناهية . فإذا جعلنا لكلّ واحد من المعاني واحدا من تلك الكلمات توزّعت الألفاظ على المعاني من غير التباس واشتباه " [١]

إن الرازي يعي طبيعة اقتصاد النظام اللغوي وطاقته الخلاقة في آن معا . فالحال أنّ عدد الأصوات محدود و هو يتلاءم والطاقة الفزيولوجية المتاحة للإنسان، ولكن التوليفات الممكنة منها تكاد تنفلت من كل حد إذ إن الإنسان بوسعه أبدا أن يجد المصطلحات المناسبة للأشياء التي تعترضه في الكون [٢] . على أننا نسجل عدم اعتناء النقد ومن ورائه البلاغة بالتجاوبات الصوتية على مستوى الصوائت سواء في البيت أو في القصيدة وهو باب يعدّ نقطة ارتكاز لعملية الإلقاء التي مازالت إلى اليوم لم تلقى حظها من العناية من قبل النقاد ، على أن تنوّع قراءات القرآن وذهاب أهلها مذاهب شتى يمكن أن تكون رافدا مهما لضبط إلقاء الشعر أو الخطب ...

صفوة القول إن الاهتمام بالحرف له أهمية خاصة فيما يتصل باختيار اللفظة في العملية الإبداعية على وجه الخصوص. وقد بدا أن النقاد القدامى أولوا عناية خاصة لعملية النطق " ومن هنا كان في التقدير وعي المبدع بمستويات الصياغة صوتيا لاتصالها الوثيق بالموقف و المقام و بالسلوك اللغوي ، وبردود الفعل التي تصاحب عملية التلقي [٣] و قد اهتم القدامى بأساسين صوتيين أحدهما يتصل

---

[١] فخر الدين الرازي ، التفسير الكبير ، ١ / ٢٥

[٢] انظر محمد النويري ،علم الكلام والنظرية اللسانية عند العرب ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ٢٠٠١ ، ص ١١٤ و ١١٥

[٣] اهتم أحمد الودرني بالحرف في إطار مبحث علاقة الصوت بالمعنى و قد توصل من خلال التقابلات التي أنشأها وهي : تقابل بالتباين وتقابل بالتوافق إلى جملة من النتائج التي قد نستفيد منها في جدليات البنية الصوتية .

بالمخرج، والآخر بكمية المنطوق و قد أثر ذلك تأثيرا بالغا في تقويم النص الأدبي حيث تستريح الأذن لوقع كلام بعينه و تأبى غيره لما فيه من نبوّ و تنافر" [1] و هو ما يفتح لنا بابا يتخذ من الصوت من خلال تفاعلاته موضوعا له في القسم اللاحق الذي يهتم بجدليات البنية الصوتي .

٢ - الموازنة بين الصوامت

يقوم التجنيس بين لفظتين متشابهتين في تأليفهما وصورتهما الصوتية، وبمثل هذا التحديد يغدو التجنيس مقوما صوتيا إضافة إلى كونه مقوما بديعيا، وأساس المقوم الصوتي هو تكرار الصيغ اللفظية المتشابهة من الناحية الأكوستيكية ، وبذلك فإنّ الصيغ توفر في هذا الوضع إمكانا من إمكانات عديدة للتوليد الصوتي. ولهذا يُعدّ التجنيس في نظر كثير من الباحثين المحدثين ذا قيمة صوتية إيقاعية ، أبرزهم جان كوهين الذي انطلق في بحثه من فرضية مركزية مؤداها، أن القافية ظاهرة شديدة التعقيد، حيث تمثل صورة بلاغية تندرج في إطار النظم المطرد إلى جانب الوزن والجناس . وبذلك فإن جميع أساليب الإقصاء التي تعرض لها هذا المقوم البنائي، ليس لها مسوغ مقبول ما دام الفن الشعري يجعل الموسيقى مبدأه المحور وركيزته الأساس [2]

وبعد أن استعرض الباحث أبرز الوقائع التي تحكمت في تطور هذا المقوم الصوتي في الشعرالفرنسي خاصة، لم يفته أن يؤكد التماثل القائم بين القافية بوصفها تماثلا صوتيا خارجيا وقاعدة بنائية في نظم الشعر، وبين مقوم الجناس الحرفي، الذي يمثل التماثل الصوتي الداخلي، حيث يستفيد الجناس من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، ويحقق من كلمةإلى أخرى ما

انظر أطروحته قضية اللفظ والمعنى و نظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ٧هـ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٤

[1] محمد عبد المطلب ، مفهوم العلامة في التراث ، مجلة فصول عدد 2 ص 25

[2] Jean Cohen , Structure du langage poétique ,p 73

تحققه القافية من بيت شعري لآخر. كما تساءل كوهن عن أوجه التماثل، بين المكونين من وجهة النظر الوظيفية . « إن تماثل القافية و الجناس الحرفي ذو دلالة من وجهة النظر الوظيفية . و ما دام " الجناس مقوّما مماثلا للقافية فهو يستفيد مثل القافية، من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقّق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت "[1]

التجنيس (الجناس)

يقول ضياء الدين بن الأثير : "إن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام وقد تصرف العلماء من أرباب هذه الصناعة فيه فغربوا وشرقوا ولا سيما المحدثين منهم. وصنف الناس فيه كتبا كثيرة وجعلوه أبوابا متعددة واختلفوا في ذلك ...فمنهم عبد الله بن المعتز وأبو علي الحاتمي والقاضي أبو الحسن و قدامة بن جعفر وغيرهم "[2]

وقد ورد في لسان العرب " الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من مادة (ج ن س) ، والجنس في اللغة الضرب ، وهو أعمّ من النوع ، تقول هذا النوع من ضرب هذا أي من جنسه، فالجنس من كلّ شيء ما ترجع الأنواع إليه، قال ابن سيده: والجمع أنواع وجنوس" [3] كما تشير الدلالة اللفظية لهذا

---

[1] نفسه ، ص ٨٢

[2] أبو الفتح ضياء الدين نصر الله ابن الأثير المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا : بيروت ، ١٩٩٦ ، ج ١ ص ٢٤١

[3] ابن منظور (عبد الله بن محمد المكرم) لسان العرب، دار الجيل ودار لسان العرب ، بيروت ١٩٩٨ ، بيروت ، مادة (ج ن س)

المصطلح في بعده المتصوّري إلى ورود حروف لفظين فأكثر من جنس واحد ومادة واحدة ولا يشترط تماثل جميع الحروف بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة[1].

" وإنه ما سمي جناسا إلا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة ...وأما اشتقاق الجناس فمنهم من يقول التجنيس هو "تفعيل" من الجنس ومنهم من يقول المجانسة "المفاعلة" من الجنس أيضا والجناس مصدر جانس ومنهم من يقول التجانس "التفاعل" من الجنس أيضا لأنه "مصدر تجانس الشيئان إذا أُدخلا في جنس واحد ولما انقسما أقساما كثيرة وتنوعا أنواعا عديدة تنزل منزلة الجنس الذي يصدق على كل واحد من أنواعه فهو حينئذ جنس وأنواعه التام والمحرف والمصحف والملفق ... وهلم جرا " [2] .

إن تصرّف حروف مادة الجناس من حيث تقديم بعضها على بعض وما ينجم عن ذلك من التركيب لا تخرج عن ستة أقسام بطريق الحصر، واحد منها مهمل وهو (ج س ن) لم تضع العرب له معنى ولا استعملته. والخمسة الأخر مستعملة وهـــي : (ج ن س) و (ن ج س) و (س ج ن) و (ن س ج) و (س ن ج) وهي كيفما وجدت لا يخرج متصورّها الجامع عن انضمام الشيء إلى ما يشاكله و يتحد به و يميل إليه ويقرب منه، فكلها قريب بعضها من بعض "أما "جنس" فهو الجنس، وهو في اللغة : الضرب. والضرب أعمّ من النوع ، تقول هذا النوع من ضرب هذا : أي من جنسه. فالجنس من كل شيء : ما ترجع الأنواع إليه" [3] .

وأما "نجس" : فالناجس والنجيس : داء يصيب الإنسان لا يبرأ منه. سمي بذلك لمّا كان ينضم إلى جسم الإنسان و يتحد به ، حتى كأنه جزء من حقيقته فليس له زوال [4] .

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ،ج ١ / ص ٢٦٢

[2] ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ج ١ ص ٥٧

[3] نفسه ، ص 57

[4] نفسه ، ص 57

والتجنيس: شيء كانت العرب تفعله كالعوذة تدفع بها العين، كأنهم يجلبون الصحة إلى من يفعلون به ذلك ، كالذي يضم الشيء إلى أخيه ويجمع بينهما [1].

وأمّا "سجن "، فإنه السجن وهو الحبس، سمي بذلك لأنه لما كان الذي يحبس فيه يضطرّ إلى مكان يلزمه ولا يفارقه، ويُمنع من التحوّل عنه أو الخروج منه، فكان المحبوس كالنوع الذي لا يخرج عن جنسه .

وأمّا "نسج"، فإنه النسج ، وهو ضمّ خيوط الغزل من الحرير و الكتان و غير ذلك، بعضها إلى بعض النسج إلى أن تلتحم تلك الأجزاء، وتعود كالشيء الواحد وتلتئم بعد الافتراق ، و لهذا قالوا: فلان نسيج وحده : إذا انفرد في فنّه ، حتى كأنه ليس من أضرابه فيما امتاز به عنهم بل هو منضم بعضه إلى بعض كالذي نُسج على حدة وحده [2].

وأمّا "سنج" ، فمن السناج وهو أثر الدخان من السراج في الحائط، وذلك أن الدخان لما كان في حال صعود من الشعلة يُرى أسود ، فإذا أثّر السواد في الحائط وعلق به ، عاد كأنه قد جعل تلك البقعة من جنسه في السواد والكمودة [3]

وأورد ابن جني عن الأصمعي دفعه قول العامة "هذا مجانس لهذا " إذا كان من شكله ، ويقول:" إنه ليس بعربيّ وإنما هو توسّع [4]. وما كان مصطلح التجنيس عند القدامى من العرب معروفا ودليله ما حُكي عن رؤبة بن العجاج وأبيه ، وذلك أنه قال له يوما: أنا أشعر منك ، فقال وكيف تكون أشعر مني ، وأنا علّمتك عطف الرجز ؟ قال: وما عطف الرجز ؟ قال:" عاصم ، يا عاصم ، لو اعتصم ". قال يا

---

[1] نفسه ، ص 59

[2] نفسه ، ص 58

[3] جنان الجناس ، ص ص ١١- ١٢- ١٣ عن علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد بمصر ص ص ٥ ــ ٦

[4] ابن منظور (عبد الله بن محمد المكرم) لسان العرب، دار الجيل ودار لسان العرب ، بيروت ١٩٩٨ ، مادة (ج ن س)

أبت أنا شاعر بن شاعر، وأنت شاعر بن مفحم ، فغلبه، فأنت تعلم كيف سماه عطفا ولم يسمّه تجانسا . اللهمّ أن يذهب بالعطف إلى معنى الالتفات فنعم " [1].

إنّ الانتقال من مصطلح "العطف" إلى مصطلح "المطابقة" دليل على وعي بالظاهرة في حدّ ذاتها والبحث عمّا يلائمها مصطلحيا و هو ما يصلنا باجتهاد ابن المعتز الذي اقترح مصطلح "المجانسة" [2]

ولعلّ الأصمعي هو أوّل من ذكر مصطلح التجنيس في كتابه "الأجناس" ،الذي لم يصل إلينا، وقد أشار إليه ابن المعتزّ بقوله : "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل التي ألف بها الأصمعي كتاب الأجناس عليها، وقال الخليل: الجنس لكل ضرب من الناس والطير... " [3] وهو ما يؤكده السيوطي في المزهر في علوم اللغة والأدب بقوله:" زعم ابن دريد أنّ الأصمعي كان يدفع قول العامة هذا مجانس لهذا ويقول إنه مولّد ، وكذا في ذيل الفصيح للموفق عبد اللطيف البغدادي: قال الأصمعيّ :"قول الناس المجانسة والتجنيس مولّد وليس من كلام العرب. وردّ صاحب القاموس بأنّ الأصمعي واضع كتاب الأجناس في اللغة وهو أول من جاء بهذا اللقب " [4].

وإن كان مصطلح "الأجناس" عند الأصمعي قادحا لابن المعتز لاستعمال مصطلح التجنيس فإنه لم يستعمله لهذا المفهوم ولعلّ اجتهاد عائشة عبد الرحمان في محلّه عندما ذهبت إلى أنّ كتاب الأجناس للأصمعي في اللغة مرتّب الأبواب على الأجناس لا الحروف مثل "باب النخلة" و"باب الإبل" وهو يشبه كتاب المخصص لابن سيده،

---

[1] الحسن ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٧٢ ج ١/ ص ص ٥٦٣- ٥٦٤

[2] توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية ، ص٣٦٥

[3] ابن المعتزّ ، كتاب البديع ، ص ٢٥

[4] السيوطي ، المزهر في علوم اللغة، ج١/ ص ٢٤٣

و"الغريب المصنّف" لأبي عبيده [1] وإنما يكتسب اجتهادها هذا مشروعيته من خلال ما يذكره ابن النديم في مصنّفه الفهرست للأصمعي من كتب في هذا المجال مثل "كتاب خلق الفرس" و "كتاب الخيل" و "كتاب الإبل" و "كتاب الشاء" [2] وبذلك فإن ابن المعتز يعدّ أول من استعمل مصطلح "التجنيس" ولعله استفاد في ذلك من أستاذه ثعلب في مستوى المفهوم استفادته من الأصمعي في مستوى اللفظ. وسيخضع مصطلح التجنيس إلى تعديلات مهمة بدأت مع ثعلب الذي حدّ المتصوّر ووضع له من الأسماء "المطابق" واستفاد تلميذه ابن المعتزّ من اجتهاده، لكنّه قابل محافظة اللغويّ بتحرّر الشاعر المحدث من القيود ولم يأخذ برأي الأصمعي الذي ردّ مصطلح التجنيس مشكّكا في نسبته إلى العربيّة. ولم يقف التعديل عنده بل سيحاوله مرّة أخرى تلميذه قدامة بن جعفر ولكنّ النزعة المصطلحيّة لدى قدامة كانت أقوى مما هي عليه عند ابن المعتز الذي يدرج "الطباق" و"الجناس" في إطار وصف الشعر وهو يعي بالحدود بين المتصوّرين على وهنها يقول في ذلك "وقد يضع الناس من صفات الشعر المطابق والمجانس، وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى" [3] فكما عدّل ابن المعتزّ مصطلحات ثعلب عدّل قدامة مصطلحات ابن المعتزّ وكان هذا التعديل ضمن درجتين ، خصّت أولاهما ، وهي التي تهمّنا في هذا المبحث، التجنيس ، كما سمّاه ابن المعتزّ ، والذي فصّله قدامة بدوره إلى فرعين أولهما يتمثّل في إطلاق مصطلح "المجانس" الذي يعرّفه بقوله "وأما المجانس فأن تكون المعاني مشتركة في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق " [4] ومستند قدامة المادة اللغوية (ج ن س) نفسها التي تفيد التشابه بين الأنواع، والانتماء إلى جنس واحد . وهو مذهب

---

[1] المعري ، رسالة الغفران ، حاشية ص ١٨٠ استفدنا من الملاحظة القيمة التي يبديها توفيق الزيدي في كتابه جدلية المصطلح والنظرية النقدية ص ص ٣٦٥ – ٣٦٦

[2] ابن النديم الفهرست ، تحقيق رضا تجدد المازندراني ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٢٥٠

[3] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر ومكتبة المثنى بغداد، 1963. ص ١٦٢

[4] نفسه

ابن الأثير في المثل السائر، يقول " وإنما سُمّي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك"[1]

والفرع الثاني الذي تتكرر فيه لفظة بعينها بمعان مختلفة هو "المطابق" ومثاله : قول الأفوه الأودي (مجزوء البسيط)

وأَقْطَعُ الهَوْجَلَ مُسْتَأْنِسًا * * بِهَوْجَلٍ عَيْرَانَةٍ عَنْتَرِيسِ

فلفظة الهوجل في هذا الشعر واحدة قد اشتركت في معنيين لأنّ الأولى يراد بها الأرض والثانية الناقة" [2]. ويؤكد أبو القاسم السجلماسي خطل ما ذهب إليه ابن جعفر يقول: " ... طابق ومطابق: خالف ونافر لا شاكل ووافق ولاءم على ما يظنه قوم من العلماء، ويغلط فيه كثير من الناس، وجماعة من أهل الأدب. بل المطابقة في موضوع اللغة العربية المخالفة والمنافرة وعلى هذه الجهة نقل قوم من حذاق علم البيان ومن هؤلاء الخليل والأصمعي وعبد الله بن المعتز، اسم المطابقة على معنى المنافرة والمخالفة وقوم ومنهم قدامة بن جعفر يرون "أن المطابقة هي اشتراك المعنيين في اللفظ الواحد بعينه فيجمعهما اللفظ لا المعنى. ومثال ذلك قولـــه : (مجزوء البسيط)

وأَقْطَعُ الهَوْجَلَ مُسْتَأْنِسًا * * بِهَوْجَلٍ عَيْرَانَةٍ عَنْتَرِيسِ

فالهوجل الأول الأرض والثاني الناقة (...) قال القرشي "قلت لعلي بن سليمان الأخفش وكان أعلم من شاهدته بالشعر: طائفة ، وهم الأكثرون تزعم أنّ الطباق ذكر الشيء وضدّه ، وطائفة تقول: هو اشتراك المعنيين في اللفظ الواحد فقال : من الذي

---

[1] أبو الفتح ضياء الدين نصر الله ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ص ٢٤١

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص ١٦٣

يقول هذا ؟ قلت قدامة وغيره. قال هذا يا بنيّ التجنيس ومن ادّعى أنه طابق فقد أتى خلافا على الخليل[1] والأصمعي. قلت: أفكانا يعرفان هذا ؟ فقال: سبحان الله وهل غيرهما في علم الشعر وتمييز خبيثة من طيبه " [2]

ولعل قدامة قصد بمصطلح "مطابق" تطابق اللفظين "مادة" و "صورة" حسب تعبير السجلماسي ، في حين سمّى ما اختلفت صورته واتفقت مادته مجانسا، و سمّى ما تماثلت صورته أو تضارعت ترصيعا. فالمطابق عنده ما تحقّق فيه التجنيس والترصيع معا. "ولا يبدو أنّ للاختلاف الدلالي دخلا في تسمية "المطابق" عند قدامة"[3].

ومن الذين أنكروا عليه تفرده بهدا المنحى في التفكير في وضع هذا المصطلح ابن سنان الخفاجي الذي يرى أن "المجانس" ما توافقت فيه اللفظتان بعض الاتفاق و أبو الفرج قدامة ابن جعفر يسمي هذا الفن التجنيس، و يسمي المطابق المتكافئ و قد أنكر عليه دلك أبو القاسم الآمدي وقال إن هذا اللقب ، وإن صح بموافقة معنى الألقاب وأنها غير محظورة فإن الناس قد تقدموا أبا الفرج في تلقيب هذه الأنواع مثل ابن المعتز وغيره وكفوه المؤونة في اختراع ألقاب تخالفهم و الصواب ما قاله أبو القاسم ومثله قول أبي تمام (البسيط)

فَأسْلِمِ سَلْمَى مِنَ الآفَاتِ مَا سَلِمَتْ ** سَلَامُ سَلْمَى ومَهْمَا أَوْرَقَ السَّلَمُ

ومنه قول خالد بن صفوان:"هشمتْكَ هاشمُ وأمتك أمية وخزمتك مخزوم فأنت من عبد دارها ومنتهى عارها " [4] .

---

[2] السجلماسي ، المنزع البديع ، ص ٣٧٠

[3] انطر محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، ص ٦٧

[4] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ج ١ ص ١٩٥

إن إنكار أبي القاسم الآمدي على قدامة بن جعفر اختراعه لمصطلح "التكافؤ" سببه مخالفته من تقدمه وهو ما دفعه إلى القول "... إنه وإن كان اللقب يصحّ لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محظورة، فإني لم أحب له أن يخالف من تقدمه مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز ... إذ قد سبقوه إلى التلقيب وكفوه المؤونة "[1]

وفي المحصلة، كان تعريف النقاد للجناس متموّجا، يريد الشمول فلا يدركه ويرنو إلى التدقيق فيقصر عنه. وإنّ المتتبع لمسيرة الجناس في كتب النقد يلاحظ التذبذب في التوافق على علامة واحدة في الطور الأول وقد بدت لنا في الهيأة التالية:

(١) مصطلح العطف (رؤبة بن العجاج ت ١٤٥ هـ)
(٢) مصطلح المطابق (أبو العباس ثعلب ت ٢٩١ هـ)
(٣) مصطلح الجنس و الأجناس (الأصمعي ت ٢١٦ هـ)
(٤) مصطلح الطباق (قدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ)
(٥) مصطلح التعطف (أبو هلال العسكري ت ٣٩١ هـ)
(٦) مصطلح الجناس (ابن حجة الحموي ت ٨٣٧ هـ)

أضف إلى ذلك حذر النقاد من تعريف "الجناس" تعريفا شاملا يجمع كل أنواعه لصعوبة حصرها في حدّ جامع موجز فاكتفى ابن رشيق بتعريف كل نوع منه على حدة [2] و هو ما فعله ابن الأثير في التعامل مع هذا المصطلح [3] وكذلك الخطيب

[1] أبو القاسم الحسن ابن بشر الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام و البحتري ، تحليل ودراسة للدكتور قاسم مومني ، دار النشر المغربية : الدار البيضاء ١٩٨٥ ج ١ ، ص ص ٢٩١ - ٢٩٢

[2] ابن رشيق ، العمدة ، ج١ ص ص ٥٤٦ – ٥٦٣

[3] ابن الأثير المثل السائر ، ج ١ ص ٢٤١ وما يليها

القزويني في كتابه الإيضاح في علوم البلاغة [1] وترك القاضي الجرجاني ألوانه غُفلاً، واقتصر على ذكر الشواهد [2] وكذلك فعل عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة [3] وقد أحسّ بعض المتأخرين بقصور جهود من سبقهم عن الحدّ الجامع لمختلف أقسام هذا المصطلح فحاولوا سدّ هذه الثلمة. نخص بالذكر صلاح الدين الصفدي في كتابه جنان الجناس الذي يقول فيه "... والذي أختاره أنا في رسم الجناس أن أقول: هو الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضها، أو في الصّورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات، أو بمثال يرادف معناه مماثلا آخر نظما" [4] وتعريف الصفدي حسب ما يراه علي الجندي " هو سلسلة طويلة من المعطوفات مملة، متوعّرة معقدة، والذي دعاه إلى ذلك حرصه الشديد على أن يأتيَ به جامعا مانعا. فوقع في أقبح مما فرّ منه " [5]

ويؤكد بعض النقاد والبلاغيين أن "الجناس" كان معروفا عند الشعراء الجاهليين ولكنه كان يأتي في شعرهم عفوا سلسا لا كدّ فيه ولا عنت، حتى كلف به الشعراء المحدثون واستخدموه في أشعارهم وأفرطوا. يقول ابن سنان في ذلك " وقد استعمله العرب المتقدمون في أشعارهم ، ثمّ جاء المحدثون فلهج به مسلم بن الوليد الأنصاري ، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف وهذه الفنون المذكورة في صناعة الشعر، حتى قيل: عنه أول من أفسد الشعر، وجاء أبو تمام فزاد على مسلم في استعماله والإكثار منه حتى وقع له الجيد والرديء الذي لا غاية وراءه في

---

[1] القزويني الإمام الخطيب ، الأيضاح في علوم البلاغة شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي ، الطبعة الخامسة دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠ ، ص ٣٥٤

[2] انظر القاضي الجرجاني ، الوساطة ص ص ٤١ ـ ٤٤

[3] انظر أسرار البلاغة من الصفحة ٦ إلى الصفحة ١٨

[4] صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، جنان الجناس في علم البديع ، تحقيق سمير حسين حلبي، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت: لبنان ١٩٨٧ ، ص ٤٢

[5] علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٤ ، ص ١٢

القبح"[1] ويصف ابن خلدون ولع الناس بالتجنيس بقوله " ... وقد ولع [أهل هذا العصر] بالمسجّع يلفّـقون به (...) ويجيزونه بذلك القدر من التزيين بالأسجاع والألقاب البديعية ويغفلون عمّا سوى ذلك (..) حتى أنهم ليُخلّون بالإعراب في الكلمات والتصريف إذا دخلت لهم في تجنيس أو مطابقة لا يجتمعان معها فيريحون ذلك الصنف من التجنيس ويدعون الإعراب و يفسدون بنية الكلمة عساها تصادف التجنيس "[2] ويورد صاحب الخزانة رأيا لابن رشيق القيرواني يقول فيه "قال صاحب العمدة: "هو (يعني الجناس) من أنواع الفراغ وقلة الفائدة و مما لا يشك في تكلّفه وقد كثّر منه هؤلاء السّاقة المتعقبون في نظمهم ونثرهم حتى برد و ركّ، فأين هذا العمل من قول أبي نواس: (البسيط)

سكِرْتُ منْ لَحْظِهِ لا منْ مُدَامَتِه ** ومالَ بالنَّوْمِ عـنْ عيْنِي تَمَايُلُهُ
وما السُّلَافُ دَهَتْني بل سَوالِفهُ ** ولا الشُّمُول ازدَهَتْنِي بل شَمَائلُهُ
ألْوى بِصبْرِي أصْدَاغ لُوين لــه ** وغَـلَّ صدْرِي ما تَحوي غَلَائِلُهُ

فـما كان من التجنيس هكذا فهو الجيد المستحسن ، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائـدة فيه "[3]

ولم يكن التجنيس محمودا دائما إذ أحسّ بعض المتأخرين بتأثيره في النصّ من ذلك قول ابن حجة الحموي "ويؤدي الجناس إلى العقادة و التقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة كقول القائل، وأستحي أن أقول إنه أبو الطيب المتنبي (الكامل)

فَقَلْقَلْتُ بالهَمِّ الذي قَلْقَلَ الحَشَـا ** قَلَاقِلَ عِـيسٍ كلُّـهنَّ قَلَاقِلُ

---

[1] الخفاجي ، أسرار الفصاحة ، ص ص ١٨٣ – ١٨٧

[2] ابن خلدون ، المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر (د.ت) ج ١ ص ٤٢٥

[3] ابن حجة الحموي ، الخزانة ، ج ١ ص ٥٥

ولقد تصفحت ديوانه فلم أجد لوافد هذا النوع نزولا إلاّ ما قل من أبياته " [1]

وينقسم التجنيس إلى " تجنيس تام" وآخر غير تام وتتعدد أنماطه تبعا لتعدّد صوره وتفريعاته.

التجنيس التام : وهو ما اتفق ركناه لفظا واختلفا من جهة المعنى بلا تفاوت في التركيب أو اختلاف في الصوائت. وهذا الاتفاق في اللفظ يشمل نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها. وقد حصل بين النقاد شبه توافق في المتصور الجامع للأركان التي يقوم عليها حد الجناس التام، ولكنهم لم يكونوا على نفس الدرجة من التوافق في وضع العلامة وهو ما حدا بنا إلى تتبعه في رحلة وضع المصطلح وتفرعاته التي لا تكاد تحد. وهي رحلة مضنية للدارس المتتبع الذي يطمح إلى الإحاطة بمختلف هذه المحطات وإن كثرت تعرجاتها ودقت تفرعاتها .

إن **التجنيس (الجناس) التام** عند ابن الأثير هو وحده **الجناس الحقيقي**، وما عداه ليس منه في شيء وإنما يسمى **تجنيسا بالمشابهة** يقول في ذلك: " ... وأما الأقسام الستة المشبهة بالتجنيس ، فالقسم الأول منها أن تكون الحروف متساوية في تركيبها مختلفة في وزنها ، مثل قول البحتري (الوافر)

وَ فَرَّ الخَائِنُ المَقْرُورُ يَرْجُو ** أَمَانًا أيَّ سَاعَــةٍ مِنْ أَمَانِ
يَهَابُ الالْتِفَاتَ وقَــدْ تَهَيــَّا ** لِلَحْظَةِ طَرْفَهُ طَرْفَ السِّنَانِ " [2]

وعلى هذا الأساس كان اعتماده في التقسيم :

١ – تجنيس على الحقيقة هو الجناس التام

[1] نفسه ، ج ١ ص ٦٥٤

[2] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ٢٤٨

٢ – تجنيس بالمشابهة وهو ما عدا ذلك

يقول "... وعلى هذا فإني نظرت في التجنيس وما شبه به فأُجريَ مجراه ، فوجدته ينقسم إلى سبعة أقسام. واحد منها يدل على حقيقة التجنيس لأنّ لفظه واحد لا يختلف وستة أقسام مشبهة " [1]

"**الجناس التام**" عند عبد القاهر الجرجاني هو "**المستوفى**" واعلم أنّ" النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة في استجابة الفضيلة، وهي حسن الإفادة، مع أنّ الصورة صورة التكرير والإعادة ، وإن كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه إلا في **المستوفى** المتفق الصورة منه، كقوله (البسيط)

مَا مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ ، فَإِنَّهُ ** يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بن عَبْدِ اللهِ [2]

وهو بذلك إنما يتبع سلفه القاضي الجرجاني في هذا النوع من الجناس ، إذ يقول صاحب الوساطة في ذلك " فأمّا التجنيس ، فقد يكون منه **المطلق** ، وهو أشهر أوصافه (...) وقد يكون منه التجنيس المستوفى ، كقول أبي تمام (البسيط)

ما مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ فَإِنَّهُ ** يَحْيَا لَدَى يَحْي بن عَبْدِ اللهِ [3]

فجانس بيحيا ويحيى ، وحروف كلّ واحد منها مستوفاة في الآخر ، وإنما عدّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين ، لأنّ أحدهما فعل والآخر اسم ولو اتفق المعنيان لم يعد **تجنيسا** وإنما كان **لفظة مكررة** ، كقول امرئ القيس (المتقارب)

---

[1] نفسه ، ج ١ ص ٢٤١

[2] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص ١٤

[3] رواية الديوان : "من حدث "عوضا عن "من كرم" . وهي أنسب لمعنى البيت

فلمَّا دنـــوتُ تَسَدَّيْتُهَا   فثوبًا نسيتُ وثوبًا أَجُرُّ

فقد تكرر في البيت ذكر الثوب ، كما تكرر ذكر يحيا في بيت أبي تمام ، إلاّ أن هذين اتفقا معناهما ، واختلف ذانك المعنيان " [1]

ويعرّج أبو القاسم السجلماسي صاحب المنزع البديع على هذا النوع مذكّرا برأي من سبقه إلى الخوض فيه ، يقول " ... وبعضهم يسميه **المستوفى** [2] وهو إعادة اللفظ الواحد باختلاف المعنى مرتين فصاعدا وقال قوم، هو أن يتكرر اللفظ باختلاف المعنى [3] ومن صوره الجزئية قول الشاعر يرثي المغيرة بن المهلب (الكامل)

فَانْعَ المُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إذْ بَدَتْ ** شَعْوَاءُ مُشْعِلَةٌ كَنَبْحِ النَّابِحِ

فالأول اسم رجل والثاني الخيل المغيرة "[4]

بالعدد وكذلك الشأن عند ابن رشيق القيرواني " وزعم الحاتمي أن أفضل تجنيس لمحدث قول عبد الله بن أبي طاهر (الطويل)

وإنِّيَ للثَّغْرِ المَخُوفِ لَكَالِئٌ ** ولِلثَّغْرِ يَجْرِي ظَلْمَهُ لَرَشُوفُ

فهذا وما شاكله هو **التجنيس المحقق** والجرجاني يسميه **المستوفى** : والمستوفى لغة هو ما أعطي حقّه وافيا ، وقد سمّي هذا النوع بذلك حسب ما يراه القاضي

---

[1] الوساطة ، القاضي الجرجاني ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا : بيروت (د.ت) ص ٤٢

[2] يقصد القاضي الجرجاني ، الوساطة ص ٤٢ و ابن رشيق ، العمدة ج١ ص ٣٢

[3] ابن رشيق ، العمدة ج١ ص ٣٢١

[4] السجاماسي ، المنزع البديع ، ص ٤٨٢

الجرجاني " لأنّ حروف كلّ منهما مستوفاة في الآخر" [1] ومن الأمثلة التي يذكرها هاهنا (المتقارب)

أكلتُ النَّهَارَ بِنِصْفِ النَّهَارِ ** ولَيْـلٍ أكَلْتُ بِلَيْلٍ بَهِيمِ

"النهار" الأولى : فرخ الحبارى . و"الليل" الأولى : ولد الكروان

ويقرب منه وليس به محضا قول ابن الرومي (الطويل)

لهُ نَائِلٌ مَا زَالَ طَالِبُ طَالِبٍ ** ومُرْتَادُ مُرْتَادٍ وَخَاطِبُ خَاطِبٍ

لأن هذا في باب الترديد أدخل والترديد نوع من المجانسة " [2] ويسميه العلوي في كتابه الطراز " **المستوفى الكامل** " [3] ومن النقاد من يضع له من المصطلحات " **المستوفى التام**"[4] واكتفى صلاح الدين الصفدي ب"**الكامل**" [5] مصطلحا يدل به على ذات المتصور و يسميه حمزة فتح الله بـ " **المماثل** " [6] وكذلك الشأن عند بعض البغداديين إذ يسمّونه " **المماثل**" كهوجل وهوجل عند الأفوه الأودي [7] .

---

[1] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٤١

[2] ابن رشيق ، العمدة ، ج ١

[3] العلوي ، الطراز ، ج ٢ ص ٣٥٦

[4] شهاب الدين محمود ، حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، مطبعة أمين أفندي ، مصر ، ص ٤٣

[5] الصفدي ، جنان الجناس ، ص ٢٠

[6] حمزة فتح الله ، مواهب الفتاح ، ج ٤ ص ٤١٠

[7] ابن سنان ، سرّ الفصاحة ، ص ١٨٥

و هو عند الجمهور أربعة أنواع: الأول هو **التام المماثل أو المتماثل** وهو ما اتفق ركناه في الاسمية أو الفعلية أو الحرفية. من أمثلة الاتفاق في الاسمية قول البحتـــري (البسيط)

إذَا العَيْنُ رَاحَتْ وهيَ عَيْنٌ عَلَى الجَوَى ** فليسَ بـــسرّ مَا تُسرُّ الأَضَالعُ

العين الثانية هي الجاسوس .

وقول ابن الرومي (البسيط)

للسُّود في السُّود آثَارٌ تَرَكْنَ بهَا ** وَقْعًا منَ البِيضِ يُثْنِي أعْيُنَ البِيضِ

السود الأولى الليالي والسود الثانية شعرات الرّأس و اللحية. والبيض الأولى شعرات الرأس واللحية والثانية النساء الحسان [1]. ولكن السّجلماسي لم يوافقه في ما ذهب إليه نافيا أن يكون ذلك من التجنيس أصلا يقول " ومن مليحها عند ابن رشيق قـــول ابن الرومي : (للسود في السود ...) . وإنه لعمري من البديع الحسن إلا أنه ليس تجنيسا كما زعم بل هو ترديد في صدر البيت وتصدير في عجزه وإذا تُؤمّل حدّ واحد واحد من نوعي الترديد والتصدير وحدّ التجنيس أُلفي حدّ الترديد والتصدير منطبقا عليه دون حدّ التجنيس. والفرق بين الترديد والتجنيس اتحاد لفظي الترديد وتباينهما في نسبتيْ التعلق بالمعاني في جملة البيت أو في قسيم منه وتباين لفظي التجنيس معنى "[2]

إنّ الاتفاق في الأسماء المتجانسة لا فرق فيه بين أن يكون ركناه مفردين كما هو الحال في المثال الأول أو جمعيْن كما في المثال الثاني، وقد يكونا مختلفين (مفردا و جمعا) كما هو الحال في قول الحريري (البسيط)

---

[1] ابن رشيق ، العمدة ، ج١ ص ٣٢٤ و كذلك ابن الأثير ، المثل السائر ج١ ص ٢٤١

[2] السجلماسي ، المنزع البديع ، ص ٤٨٢ وكذلك قول ابن الأثير في المثل السائر ج ١ ص ٢٤٧

وَذِي ذِمَامٍ وَفَتْ بالعَهْدِ ذِمَّتُهُ ** وَلاَ ذِمَامَ لَهُ فِي مَذْهَبِ العَرَبِ

الذمام الأول: الحرمة والثاني جمع ذَمة ،(بفتح الذال) وهي البئر قليلة الماء.
ومن أمثلة الاتفاق في الفعل قول محمد الخازن (البسيط)

يُحَسِّنُ الشِّعْرَ مَنْ لَمْ يَسْتَرِقَّ لَهُ ** حُـرُّ الـكَلَامِ وتُسْتَخْدَمْ لَـهُ الفِكَرُ
انظُرْ تَجِدْ صُوَرَ الأَشْيَاءِ وَاحِدَةٍ ** وإِنَّـمَا لِمَعَـانٍ تُعْشَـقُ الصُّـوَرُ
والمُعْدَمُونَ مِنَ الإِبْدَاعِ قَدْ كَثُرُوا ** وهُمْ قَلِيلُونَ إِنْ عُدُّوا وإِنْ حُصِرُوا

والمثل المقصود في البيت الأخير بين" شعروا" بمعنى أحسّوا و" شعروا" بمعنى قالوا شعرا.

ومن أمثلة الاتفاق في الحرف قولهم "ما منهم من قائم "، "من" الأولى تعني التبعيض و"من" الثانية زائدة. وكذلك قولهم " قد يجود الكريم وقد يبخل الجواد فإنّ "قد" الأولى للتكثير و"قد" الثانية للتقليل، مع اتفاق اللفظين في نوع الحرف [1]

على أنّ هذا النوع من الجناس قد عدّه بعض الدّارسين "احتيالا على إيجاد ما ليس بموجود ، وبعض العدم خير من الوجود [2] وعلّق الصفدي على ذلك بقوله "وهذا القسم لا يمكن تصوّره لأنّ الحروف معلومة الصيغ مضبوطة ، فلا يتفق ورود كلمتين قد تساوت حروفهما وصيغتهما في الكلام العربي كاتفاق الاسم والاسم والفعل والفعل" [3] . ويرى صاحب الصناعتين أنه لم يقع في التنزيل الحكيم جناس تام غير هذه الآية "يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا إلا ساعة " [4] على أنّ

---

[1] انظر علي الجندي، فن الجناس ص ص ٦٦ – ٦٧

[2] نفسه ، ص ٦٨

[3] الصفدي ، جنان الجناس ، ص ٢٤

[4] العسكري ، الصناعتين ص ٤١٠

ابن الأثير لا يعتبر ما ورد في هذه الآية **جناسا تاما** ويذهب إلى أنه من "**المشترك اللفظي**" ولكن صاحب الفلك الدائر يرى بطلان الاشتراك اللفظي ويعلل ذلك بأن "العرب لم تكن تعرف القيامة فيضعوا لها لفظة الساعة ،(...) اللهم أن يُقال إنها حقيقة شرعية فيكون ذلك تسليما لما يقوله المعترض، لأنّ الحقيقة الشرعية مجاز حقيقي في أصل الوضع " [1] وقد علل بعض النقاد نفي الجناس في هذه الآية بأن استعمال لفظة الساعة في القيامة مجاز لوقوعها في لحظة ، فسميت القيامة ساعة لملابستها الساعة. واللفظ الحقيقي مع مجازيِّه لا يكون من التجنيس كما لو قيل " رأيت أسدا في الحمام وأسدا في الغابة [2] . و يلحق الخطيب القزويني "جناس التركيب" بالجناس التام و هو عنده ، ما كان أحد ركنيه مركبا والثاني بسيطا: أي مفردا . وسُميَ بذلك لتركّب أحد لفظيه ويرى ابن سنان الخفاجي أنّ أبا العلاء المعرّي هو الذي أطلق مصطلح "مجانس التركيب" على الجناس المركب من كلمتين [3] ويؤكد القزويني أنّه لم يجد شيئا من هذا التجنيس في شعر شعراء البديع الأوائل ومن أمثلته قول أحد الشعراء (الخفيف)

إنَّ أَسيَافَنَا القِصَارَ الدَّوَامِــي ** صَيَّرَتْ مُلْكَنَــا طَوِيلَ الدَّوَامِ
نَحْنُ قَــوْمٌ لَنَــا سَــدَادُ أُمُورٍ ** واصْطِلَامِ الأَعْــدَاءِ وَسْطَ لَامِ
واقْتِسَامِ الأَمْوَالِ مِنْ وَقْتِ سَامِ ** واقْتِحَامِ الأَهْوَالِ مِنْ وَقْتِ حَامِ

ويعلق شوقي ضيف على هذه الأبيات بقوله : "فإنك تراه يجانس بين الدوامي و الدوام، وهو جناس طبيعي يشبه ما كنا نجده في القرن الثالث ، ولكن انظر إلى

[1] ابن أبي حديد، الفلك الدائر على المثل السائر "ضمن الجزء الرابع من المثل السائر" حققه وعلق عليه أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة :القاهرة ، ص ٣

[2] انظر عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص ٢٢٢ وما بعدها

[3] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ١٩٨

تجديده في هذا اللون بعد ذلك، إذ تراه يجانس بين "اصطلام" وكلمتي "وسط لام" كما يجانس بين "واقتسام" وكلمتي "وقت سام" وكذلك "واقتحام" وكلمتي "وقت حام".

أرأيت إلى هذا التجديد في الجناس ؟ إنه كملاعق المهلبي ، لايضيف طرافة، إنما يضيف تعقيدا وتلفيقا يخرج به الجناس عن صورته الأصلية الموسيقية إلى نوع من العبث و اللعب بالألفاظ والكلمات [1]

وفطن كثير من النقاد لما في جناس التركيب من تعمل وتكلف فقد ذهب ابن سنان الخفاجي إلى ذمّه، يقول "وما أحفظ لأحد من الشعراء شيئا من قبيله وهو عندي غير حسن ولا مختار ولا داخل في وصف من أوصاف الفصاحة والبلاغة" [2]

و **جناس التركيب** قسمان: الأول ويسمّى **"ملفوفا"** وهو ما كان ركنه المركب مؤلفا من كلمتين تامتين كقول البصري (الخفيف)

نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَى نَاظِرَاهُ ** أَوْ دَعَانِي أَمُتْ بِمَا أَوْدَعَانِي

فالركن الأوّل **لجناس التركيب** "أو دعاني" مركب من "أو" العاطفة والثاني فعل أمر : "دعاني".

والثاني ويسمى **"مرفوؤ"** ، وهو ما كان ركنه المركب مؤلفا من كلمة وبعض أخرى أو من كلمة وحرف من حروف المعاني، وسمي بذلك أخذا من قولهم رفأ الثوب: إذا جمع ما تقطع منه بالخياطة فكأنه ببعض الكلمة رفئ [3] ومثالــه قول الحريــري : (الوافر)

ومَثِّلْ لِعَيْنَيْكَ الحِمَامَ ووَقْعَهُ ** ورَوْعَةَ مَلْقَاهُ ومَطْعَمَ صَابِهِ

---

[1] الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٢٨٣ – ٢٨٤

[2] الخفاجي ، سر الفصاحة ، ١٩٨

[3] .الدسوقي محمد عرفة ، حاشية الدسوقي ، تحقيق محمد عليش ، دار الفكر ، بيروت ، ج ٤ ص ٤١٩

فالأول مفرد والثاني مركب من كلمة وبعض أخرى وهي "صاب" و"ميم مطعم" الأخيرة. ونسب إلى الجناس التام المركب صفتين أخريين هما "**الملفوف**" و" **المتشابه**" ، فهو **مركب** لأن أحد ركنيه كركب من كلمتين والآخر من مفردة. وهو **ملفوف** لأن ركنه المركب مؤلف من كلمتين تامتين. و**متشابه** لتوافق الركنين خطّا. ومثاله ما أورده ابن حجة الحموي بقوله "حفظت من شيخنا العلامة شمس الدين الهيتي الحسني النحوي، وأنا في مبادئ العمر والاشتغال ، من **الجناس المركب المتشابه** قول القائل من "دوبيت" وكان يقول : لا أعرف لها ناظما : (الخفيف)

فِي مِصْرَ قَاضٍ مِنَ الْقُضَاةِ وَلَهْ ** فِي أَكْلِ مَوَارِيثِ الْيَتَامَى وَلَهْ
إِنْ رُمْتَ عَدَالَـــةً فَقُـــلْ مُجْتَهِدًا ** مَنْ عَــدَّ لَهُ دِرْهَمًا عَدَّ لَـــهُ

ومثال **المركب الملفوف المفروق** قول الشاب الظريف: (مجزوء الرجز)

إِنَّ الـــذِي مَنْزِلُـــهُ ** مِنْ سُحْبِ عَيْنِي أَمْرَعَا
لَمْ أَدْرِ مِنْ بَعْدِيَ هَلْ ** ضَيَّعَ عَهْدِي أَمْ رَعَـــى [1]

فهو مركب لأنّ أحد ركنيه مركب "أم رعى " و الآخر مفردا "أمرعا" و ملفوف لأن ركنه المركب مؤلف من كلمتين تامتين، ومفروق لتخالف ركنيه في الكتابة.

أما النوع الرابع من أنواع **الجناس التام** فهو "**الملفق**" وهو أن يكون كل من ركنيه مركبا من كلمتين أو من كلمتين أو من كلمتين وبعض أخرى. وباشتراك التركيب في الركنين يتميز عن **الجناس المركب** الذي هو ما ركب أحد ركنيه فقط [2]. وفي **الجناس الملفق** يقول ابن حجة الحموي "وهو صعب المسلك ، عزيز الوقوع ،

---

[1] الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٢٨

[2] انظر علي الجندي ، فن الجناس ص ٨٢

ولكن له رونق وموقع في الذوق ، لطلاوة تركيبه وغرابة أسلوبه " [1] و هو نوعان : الأول ويسمى "**ملفق موافق**" وهو ما توافق ركناه خطا مثل قول أبي علي ابن أبي الحصين وقد ولي قضاء المعرة وهو ابن خمس وعشرين سنة وأقام في الحكم خمس سنين: (الوافر)

وُلّيتُ الحُكْمَ خَمْسًا بَعْدَ خَمْسٍ ** لَعَمْرِي وَالصِّبَا فِي العُنْفُوَانِ
فَلَمْ تَضَعِ الأَعَادِي قَدْرَ شَأْنِي ** ولَا قَالُوا فُلَانٌ قَـدْ رَشَانِي

والثاني يسمى "**ملفق مفارق**" أو "**مفروق**" على حدّ عبارة ابن حجة الحموي [2] وهو ما تخالف ركناه خطا وتشابها لفظا ومثاله قول صفي الدين الحلي: (الكامل)

لاَ تَعْرِضَنَّ عَلَى الرُّوَاةِ قَصِيدَةً ** مَا لَمْ تَكُنْ بَالَغْتَ في تَهْذِيبِهَا
وإِذَا عَرَضْتَ الشِّعْرَ غَيْرَ مُهَذَّبٍ ** عَـدُّوهُ وَسَاوِسَا تَهْذِي بِـهَا

أو كقول شرف الدين بن عنين : (الخفيف)

خَبِّرُوهَا بِأَنَّهُ مَا تَصَدَّى ** لِسُلُوٍّ عَنْهَا وَلَوْ مَاتَ صَدًا [3]

ويعلق ابن حجة الحموي على هذا النوع من الجناس بقوله "ولم يلم **بالملفق** أحد من أصحاب البديعيات غير صفي الدين الحلي ، وما ذاك إلاّ لأنه قال في خطبة بديعية: إنها نتيجة سبعين كتابا في هذا الفنّ وأما العميان فإنهم عدّوه في بديعيتهم من

[1] الحموي ، خزانة الأدب ص ٣٣

[2] نفسه ، ص ٥٩

[3] نفسه ص ٥٩

المركب " [1] ولكنه في نفس الوقت يعترض على من سبقه في وضع هذا المصطلح حين يقول "لو أنهم سمّوا **الملفق** مركبا والمركب ملفقا لكان أقرب إلى المطابقة في التسمية، لأن **الملفق** مركب في الركنين ، **والمركب** ركن واحد منه كلمة مفردة ، والثاني مركب من كلمتين وهذا هو التلفيق " [2] وهو ما حصل بين **المتماثل والمستوفى** في مستوى وضع المصطلح. كما عدّ بعض النقاد الجناس الملفق خارجا عن جمالية البنية الصوتية التي يحدثها الجناس. فهو عند ابن سنان الخفاجي "غير حسن ولا مختار، ولا داخلا في وصف من أوصاف الفصاحة والبلاغة " [3] .

يتألف الشعر من مجموعة من الحروف المختلفة صوتيا ، لكن الشاعر يحاول في قصيدته تطبيق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خطّ من الاختلاف الدلالي ، وهو ما يخلق قدرا كبيرا من التجانس الصوتي ولذلك فإن تكرار الصوامت حالة ضرورية في تركيب الشعر تنشأ نتيجة الوزن ومساره الدوري في الدرجة الأولى ، "كما تنشأ نتيجة وعي بالقيمة الموسيقية للتكرار والتنويع في المادة الصوتية ، وقد تأتي بفعل إدراك القيمة التعبيرية في بعض أشكال التجانس الصوتي " [4]

ومجمل القول إنّ **الجناس التام المركّب** متشعب النواحي ، تعزّ الإحاطة به إلاّ بالتدبّر والمجاهدة في الدّرس فـ"هذا النوع لا يخلوا من تعسف وعقادة في التركيب"[5] فكيف كان الجناس الناقص في مستوى علاقته بالبنية الصوتية في نظر هؤلاء النقاد ؟

---

[1] الحموي ، الخزانة ص ٣٣

[2] نفسه ص ٣٣

[3] الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص ١٨٨

[4] يوسف إسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ص ١٢

[5] الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٢٩

وسمي هذا النوع من الجناس بالناقص لأن اختلاف الركنين في عدد الحروف يلزم منه نقصان أحدهما عن الآخر ومثاله ما أورده عبد القاهر الجرجاني لأحد الشعراء (الكامل)

وكم سبُقَتْ مِنْهُ إلَيَّ عوارفُ ** ثَنَائي عَلى تِلكَ العَوَارِفِ وَارِفُ
وكم غُرَرٍ مِنْ بِرِّهِ ولَطَائِفَ ** لَشُكْرِي عَلَى تلكَ اللَّطَائِفِ طَائِفُ [1]

أو بالزيادة ، ومثله قول أبي تمام (الطويل)

يَمُدُّونَ فِي أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمَ ** تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبَ

أو قول البحتري (الطويل)

لئِنْ صَدَّفَتْ عنَّا فَرُبَّتْ أَنْفُسُ ** صَوَادٍ إِلَى تِلْكَ الوُجُوهِ الصَّوَادِفُ

وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من "عواصم" والباء من "قواضب" : أنها هي التي مضت وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها ووعى سمْعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول وزلت عن الذي سبق من التخيل وفي ذلك ما ذكرته لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال .."[2] وأمثلته في النثر عديدة من ذلك قول أحدهم "العرب أوفى وأوفر، وأوقى وأوقر، وأنكى وأنكر، وأعلى وأعلم، وأحلى وأحلم ، وأقوى وأقوم ، وأبلى وأبلغ ، وأشجى وأشجع،

---

[1] عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٥

[2] نفسه ، ص ص ١٥ ـ ١٦

وأسمى وأسمح، وأعطى وأعطف ، وألطى وألطف، وأحصى وأحصف " [1] وقد سمّى الخطيب القزويني ما كان النقص فيه متطرفا بـــ "**المطرّف**" أو "**المذيّل**" يقول "...أن يختلفا بزيادة أكثر من حرف مثل قول الخنساء: (مجزوء الرجز)

إن البُكَاءْ هو الشِّفَاءْ ** {و} فِي الجَوى بَيْنَ الجَوانِحْ [2]

وربما سُمّي هذا الضرب **مذيّلا**" [3] وهو ما لم يثبته ابن حجة الحموي الذي يفرّق بين المذيل والمطرّف. يقول " الجناس المطرّف هو ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفا في طرفه الأول وهذا هو الفرق بينه وبين المذيل ، فإنّ الزيادة تكون في آخره ويسمى المطرّف :الناقص و المردف وفي تسميته اختلاف كثير. ومثال المطرّف قول أبي الفتح البستي (الوافر)

أبَا العَبَّاسِ لا تَحْسَبْ بِأنِّي ** لِشَيْبِي من حِلَى الأشْعَارِ عَارِي
فَلِي طَبْعٌ كسِلْسَالٍ مَعِينٍ ** زُلاَلٌ من ذُرَى الأحْجَارِ جَارِي
إذا ما أكْبَتَ الأدوارُ زَنْدًا ** فلـــي زِنْدٌ علـــى الأدْوَارِ وَارِي [4]

وقد سماه السكّاكي "ترجيعا" لأن الكلمة رجعت بذاتها من مع زيادة [5] وسماه ابن الأثير "المجنب" وذاك أنه جمع بين كلمتين إحداهما كالتبّع للأخرى و الجنيبة لها . ولكنه يعلق على هذا النوع بقوله "وهذا القسم عندي فيه نظر لأنه بلزوم ما يلزم

---

[1] الوطواط ،. حدائق السحر،في دقائق الشعر ، ترجمه عن الفارسية رشيد الدين محمد ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ص ١٠٩

[2] أضفت الواو حتى يستقيم الوزن

[3] القزويني ، الإيضاح ، ص ٣٥٧

[4] الحموي ، الخزانة ، ج ١ ص ٨٤

[5] السبكي ،عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تحقيق خليل ابراهيم خليل ،دار الكتب العلمية ، سلسلة شروح التلخيص ، مصر ، ٢٠٠١ ، ج ٤ ص ٤٣٣

أولى منه بالتجنيس ، ألا ترى أنّ التجنيس هو اتفاق اللفظ واختلاف المعنى وهاهنا لم يتفق إلا جزء من اللفظ وهو أوله" [1]

وقد تقع الزيادة في الوسط ويسميه السيوطي" الزائد " كما يمكن أن تقع الزيادة في آخر الكلمة و يسمى "المتمم" وهو ما يؤكده الصفدي الذي رفض اعتبار ما كانت الزيادة فيه أكثر من حرف من "المذيل"

ولكن مصطلح المذيل كان سيّارا في هذا النوع من الجناس أكثر ولعل السبب يعود إلى المناسبة بين المعنيين : اللغوي والاصطلاحي إذ إنّ الزيادة فيه في آخره فكانت له كالذيل. ومن أمثلته قول الخنساء: ( ) إن البكاء هو الشفاء...." والمذيل حسب ابن أبي الإصبع " هو ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفا في آخره فصار له كالذيل وهو الفرق بينه وبين المطرّف . فالمذيل كقول كعب ابن زهير:(الكامل)

ولقدْ علِمْتِ وأنتِ خَيْرُ عَلِيمَةٍ ** أنْ لا يُقَرِّبُنِي الهَوَى لِهَوَانِ

وقد تأتي الزيادة في آخر المذيل بحرفين كقول حسان ابن ثابت (الكامل)

وكنَّا مَتى يَغْزُو النَّبِيُّ قَبِيلَةٍ ** نَصلْ جَانِبَيْهِ بالقَنَا والقَنَابَا

وقد أخرج صاحب "حدائق السحر" من "المذيل" ما كانت الزيادة فيه بحرف واحد واعتبر أن المذيل هو ما كانت الزيادة في آخره بأكثر من حرف.

ومما أدخله المتأخرون من النقاد في باب الجناس الناقص جناس العكس ويسمّى أيضا جناس القلب والجناس المخالف والجناس المعكوس. و هو أن يتفق الركنان في نوع الحروف وعددها وهيئتها، ويكون اختلافهما في الترتيب فقط . وحدّه أن يتفق الركنان في نوع الحروف وعددها وهيئتها ويختلفا في الترتيب وهو نوعان:

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٠٥

الأول : هو قلب الكل وتكون فيه المخالفة في كل الحروف من ذلك قول العباس بن الأحنف: (الوافر)

و حُسَامُكَ منهُ للأَحْبَابِ فَتْحُ ** ورُمْحُكَ منهُ للأَعداءِ حَتْفُ

الجناس بين "فتح" و "حتف"

أو قول ابن رشيق القيرواني (الرجز)

يا حُسْنَ ما سَمَّى البَهَارُ بهِ ** لو تَرَكَتْهُ عِيَافَةُ العَائفِ

قَلّبْتُهُ رَاهِــبًا فَأَشْعَــرَنِــي ** خَوْفًا وتَأْوِيلَ رَاهِبٍ خَائِفِ

جناس القلب بين " بهار" و " راهب"

و قد سماه بعضهم بـــ "الجناس المعطّف" [1] وفي هذا الضرب من الجناس يقول ابن الأثير " وهذا الضرب قليل الاستعمال، لأنه قلّما تقع كلمة تقلب حروفها فيجيء معناها صوابا " [2]

أما الثاني فهو قلب بعض: أي أن يكون التقديم والتأخير في بعض حروف الكلمة دون بعض ، سمّي بذلك لوقوع التبديل في بعض حروف اللفظين . ومثاله قول عبد الله بن رواحة يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم (البسيط)

تحمِلُهُ النَّاقَةُ الأَدْمَاءُ مُعْتَجِزًا ** بِالبَدْرِ كالبَدْرِ جَلَّى نُورُهُ الظُّلَمَا

وقد يرد القلب في أكثر من من كلمة في البيت الواحد . مثاله قول الشاعر(الرمل)

---

[1] الوطواط ، حدائق السحر ، ص ١٠٩

[2] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٠٥

لَـــبِقٌ أَقْبَلَ فيهِ هَــيَفٌ ** كُلُّ مَا أَمْلِكُ إِنْ غَنَّى هِبَهْ

فتكاد كل كلمة إذا انضمت إلى أختها تجانسها في القلب.

مثال ذلك : لبق ــــــــ أقبل

فيه ــــــــ هيف

كل ما ــــــــ أملك

إن غنّى ــــــ إن غنّى

ويلحقون به نوعا ثالثا يسمّونه "**المقلوب المستوي**" وهو قلب كل الحروف في كلمتين أو أكثر شعرا أو نثرا بحيث تكون قراءتها من أولها إلى آخرها عين قراءتها من آخرها إلى أولها . وهو عند الحريري ما لا يستحيل بالانعكاس وهو أن يكون عكس البيت أو شطره كطرده ، و من شعره في هذا النوع من الجناس (مجزوء الرجز)

آسِ أرْمَلاً إِذَا عَرَا وَارْعَ إِذَا المَرْءُ أَسَا

ومن النثر قول بعضهم : "كبّر رجاء أجر ربك " و قولهم " سر فلا كبا بك الفرس "[1] وفيه يصرّح العلوي ، بأنّ هذا النوع أي "المستوي" قليل نادر صعب المسلك، وعر المرتقى، لا يكاد يأتي به إلا من أفلق في البلاغة وتقدّم في الفصاحة [2].

وفيه ، أيضا، يقول شهاب الدين الحضرمي في سياق إقامة الحجة على ابن حجة " هذا النوع إذا قلّدَتْهُ العقادة أطواقها وحرمته السهولة مذاقها، معذور فيه كلّ ناثر وناظم ، ومصفوح فيه عن كلّ صادح و باغم ، لأنه صعب الانقياد حتى

[1] الحموي ، الخزانة ، ص ٢٩٤

[2] العلوي ، الطراز ، ج ٣ ص ٩٦

لفحول الرجال ، ممتنع عن الانسجام حتى إذا طال ولم أر فيما وقفت عليه من كتب الأدب منه ما يعجب الطالع ، ويطرب لانسجامه وسهولته السامع "[1] . ولم يعدّ السكّاكي ومن بعده من شرّاح التلاخيص هذا النوع من تجنيس القلب كما عده غيرهم بل عدّوه قسما مستقلاّ من المحسنات اللفظية ورأوا أنّ تجنيس القلب يجب أن يذكر فيه اللفظ المقلوب مع مقابله واستثنوا من ذلك الجناس المستوي الذي يذكر فيه المقلوب وحده وحيث ما قرئ كان هو نفسه. مثل :" سلس " و " خوخ " و " باب" .... الخ

إن حسن التأليف بين الحروف في الكلمة لخلق التجانس الصوتي له وجوه متعددة ، منها قلب حروف الكلمة سواءً جزئيّا أو كلّيا ، أوقلب كلمات الجملة ، وإن هذا الوجه من التأليف المتجانس و إن اعتبره فريق من النقاد صعب المسلك وعر المرتقى ، فإنّ فريقا آخر يراه محققا لجمالية الشعر ، إذ الألفاظ المستعملة منها "لذيذة كنغمة أوتار وصوتا منكرا كصوت حمار ، وإنّ لها في الفم حلاوة العسل، ومرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم" [2] غير أنّ ذلك الإيقاع المفرد للكلمة الواحدة لا يشكّل تجانسا صوتيّا لخلق قيمة جمالية إلاّ إذا دخلت تلك الإيقاعات المتنافرة في ضرب من النسيج ، تأتلف فيه المتنافرات ، وتُدغم في المتماثلات .

و قريب من الجناس المقلوب المستوي ، جناس العكس وهو يعني في الاصطلاح النقدي، عكس الكلام، فتجعل في الجزء الأخير ما جعلته في الجزء الأول [3] و هو عند قدامة بن جعفر جناس التبديل و مثاله عنده " أشكر لمن أنعم عليك وأنعم على من شكرك " [4] و يذكره ابن الأثير في القسم الرابع من المشبّه بالتجنيس .

---

[1] شهاب الدين الحضرمي ، إقامة الحجة على التقي ابن حجة ، ص ٤٣

[2] ابن الأثير ، المثل السائر ، ١ / ٣٤٥

[3] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ٣٦١

[4] انظرابن الأثير ، المثل السائر ج ١ ص ٢٥٤

يقول " ويسمّى المعكوس وذلك ضربان : أحدهما عكس الألفاظ والآخر عكس الحروف . فالأول مثله قول الأضبط بن قريع (مجزوء البسيط)

قد يجمَعُ المَالَ غَـيْرُ آكِلِهِ ** ويأْكُلُ المَالَ غَيْرُ من جَمَعَهْ
و يَقْطَعُ الثَّوْبَ غَيْرُ لابِسِهِ ** ويَلْبَسُ الثَّوْبَ غَيْرُ مَنْ قَطَعَهْ

وهذا الضرب من التجنيس له حلاوة وعليه رونق وقد سماه قدامة بن جعفر التبديل وذلك اسم مناسب لمسماه . أمّا الضرب الثاني فهو عكس الحروف و مثله قول الشاعر(البسيط)

جَاذَبْتُهَا والرِّيحُ تَجْذُبُ عقْرَبًا ** من فَوْقِ خَدٍّ مِثْلِ خَدِّ العَقْرَبِ
وطَفِقْتُ أَلْثُمُ ثَغْرَهَا فَتَمَنَّعَتْ ** وتَحَجَّـبَتْ عَنِّي بِقَلْبِ العَقْرَبِ[1]

ويقع هذا النوع من الجناس على وجوه منها : أن يقع بين متعلقي فعلين في جملتين نحو قوله تعالى " يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ ويُخْرِجُ المَيِّتَ من الحَيِّ " .
أن يقع بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليه نحو: "عادات السادات سادات العادات"
أن يقع بين لفظين في طرفي جملتين. نحو قوله تعالى " لا هن حل لهم ولا هم يحلون لهن " و يؤكد العسكري أنّ هذا النوع كثير في النثر و الشعر و معظمه يقع على سنن الطبع ، وحسن موقعه في الكلام لا يجهل [2] وهو ما يقره ابن الأثير بقوله "وهذا

---

[1] قلب العقرب = برقع

[2] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ٣٦١

الضرب من التجنيس له حلاوة وعليه رونق [1] ولكن أليس هذا الوصف منطبقا على ***جناس الاشتقاق*** الذي يمثل الجناس المطلق عند بعض النقاد [2]

جناس الاشتقاق ويسمى أيضا الجناس المشتق وجناس الاقتضاب وهو ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى و الاشتقاق في اللغة صوغ كلمة من أخرى لمناسبة بينهما في المعنى، والمراد هو أن "الاشتقاق الذي ينصرف إليه اللفظ عند الإطلاق وهو الصغير الذي يفسر بتوافق الكلمتين في الحروف الأصول مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى ، كقوله تعالى " فأقم وجهك للدين القيم " [3] فإن" أقم" مع "القيم" مأخوذان من القيام أو من قام يقوم ففيهما الأصول من الحروف مع الترتيب و الاتفاق في أقل المعنى"[4] أما الاشتقاق الكبير فهو الاتفاق في الحروف الأصلية دون الترتيب مقل القمر والرمق والمرق [5] وإنما يقع الجناس في الاشتقاق الصغير لكثرة ألفاظه الواردة عليه ، بخلاف الاشتقاق الكبير فإنه لا يكاد يوجد في اللغة إلاّ قليلا، وأيضا فإن حسن اللفظ الذي هو من الفصاحة إنما يقع في الاشتقاق الصغير ولا يقع في الاشتقاق الكبيــر [6] . ومثلــه قول بعض الشعراء المتأخريــن (البسيط)

عَايَنتُ طيفَ الّتِي أهْوَى وقلتُ لها ** كَيفَ اهتَديتِ وجَنْحُ اللَّيلِ مَسْدُولُ
فقـــال آنَسْتِ نَارا مـــن جَوانِحِكُمْ ** يضيءُ منها لدَى السَّارِين قِنْدِيلُ

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٠٤

[2] انظر في ذلك العلوي في كتاب الطراز ، ج ٢ ، ص ٣٦

[3] سورة الروم آية 43

[4] .أبو يعقوب المغربي ، مواهب الفتاح على شروح تلخيص المفتاح ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، مصر ، ٢٠٠٣ ، ج ٤ ص ٤٣٠

[5] نفسه ، ٤/ ٤٣٠

[6] انظر في ذلك ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ٣ ص ١٩٩

فقلتُ نارُ الجَوى مَعْنى وليسَ لهَا ** نورٌ يُضِيءُ فهذا القولُ مقبُـــولُ
فـــقالَ نسبَتُنَا في القَـــولِ واحدةً ** أنَا الخَيالُ ونَــــار الشَّوق تَخْييـــلُ

ولم يتفق النقاد في جناس الاشتقاق إذ منهم من عدّه أصلا بنفسه قائما ومنهم من عده فرعا من الجناس . فالرماني يرى أنّ التجنيس الحقيقي هو التام ، "وأمّا قولك: قرب واقترب ، والطلوع والمطلع ، وما شاكل هذا فهو عنده من تصرف اللفظ ولا يعد تجنيسا " [1] وإلى مثل ذلك ذهب ابن رشيق حين علّق على كلام الرماني بقوله " وما أكثر ما يستعمل هذا النوع بعض شعراء وقتنا ويظنّ أنه قد أتى بشيء من غرائب التجنيس "[2] وهو موقف يشاركهما فيه أبو هلال العسكري فهو لا يعد المشتق من التجنيس و يرى أن ألفاظه إنما اختلفت للتصريف [3] ومثّل لرأيه بأمثلة منها بيت لزهير(الطويل)

بعزْمَةِ مَأْمُورٍ مُطِيعٍ وآمِرٍ ** مُطَاعٍ فَلَا يُلْفَى لِحَزْمِهِمْ مَثَلُ

فلم يعدد مثل ذلك من التجنيس لأن الاختلاف بين الآمر والمأمور والطيع والمطاع بيّن وكون بعضها اسم فاعل "الآمر" و "المطيع" وبعضها الآخر اسم مفعول "مأمور" و "مطاع" .
ولم يعدّ من التجنيس قول الشنفرى (الكامل)

وإنّي لَحُلوٌ إن أُريدَ حَلاوتِي ** ومرٌّ إذا النفسُ الغَرورُ أَمرَّتِ [4]

---

[1] ابن رشيق ، العمدة دج ١ ص ٥٦٥

[2] نفسه

[3] العسكري ، الصناعتين ، ص ٣٢١

[4] نفسه ، ص ص ٣٢١ - ٣٢٢

ويقول ابن الأثير: " إنّ جماعة من علماء البيان يفصلون الاشتقاق عن التجنيس في الكلام وذلك أن التجنيس في أصل الوضع من قولهم: جانس الشيءُ الشيءَ : إذا ماثله وشابهه ولما كانت الحالة كذلك ووجدنا من الألفاظ ما يتماثل ويتشابه في صيغته وبنائه علمنا أنّ ذلك يطلق عليه اسم التجنيس وكذلك لما وجدنا من المعاني ما يتماثل و يتشابه علمنا أن ذلك يطلق عليه اسم التجنيس أيضا " [1] .

فالتجنيس إذا ينقسم إلى قسمين أحدهما تجنيس في اللفظ والآخر تجنيس في المعنى "فأما الذي يتعلق باللفظ فإنه لم ينقل عن بابه ولا غيّر اسمه. وأما الذي يتعلق بالمعنى فإنه نقل عن بابه في التجنيس وسمّي الاشتقاق . أي أن أحد المعنيين مشتق من الآخر ومثله « هشّمته هاشم..." أو قول الرسول- ص- في معرض حديثه عن بعض القبائل " أسلم ، سالمها الله ، وغفار، غفر الله لها ، وعصيّة ، عصت الله، " وهذا هو التجنيس وليس بالاشتقاق والنظر في مثل ذلك يحتاج إلى فكرة وتدبّر كي لا يختلط التجنيس بالاشتقاق"[2] .

ولابن الأثير في هذا الموضع نظر إذ يرى أن الاشتقاق من التجنيس ولا يرى فصله عنه ولكنه يذكر أنه نقل عن بابه في التجنيس، وسمّي الاشتقاق وأمّا شبه الاشتقاق فهو عنده التجنيس الأصيل وسنعرض له في محله .

ولعل ملخص رأي ابن الأثير في مصطلحي " الجناس" و"الاشتقاق" ، أن الاشتقاق عنده هو القسم المعنوي للتجنيس ، ويطلق عليه مصطلح التجنيس أيضا ولكنه لاضطرابه في المتصوّر العام نقل من باب التجنيس وسمّي الاشتقاق ولكنّ ابن الأثير يسكت عن الحيثيات التي نقل بها هذا المصطلح وعن الذين رأوا نقله من أسلافه النّقدة عن باب التجنيس. لكن تتبعنا لمسار مصطلح التجنيس عبر تاريخه النقدي لم نجد له في هذا الموطن سلفا ، لذلك فإن الغالب أنه لهذا المصطلح مخترع ، ولكنه لما حاول الإحاطة به بالنظر سقط في جملة من المنغصات، فهو، مثلا ، يصرح بأنه يأخذ عن بعض العلماء فصلهم الاشتقاق عن التجنيس

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ٣٠٣

[2] نفسه ، ص ٣٠٣

الحموي على ذلك بقوله فهذه الأركان شواهد على الجناس وليس فيها ركنان يرجعان إلى أصل واحد كالمشتقّ، بل جميع ما ذكرناه أسماء أجناس وهي محمولة على عدم الاشتقاق "[1] .

ويطلق ابن رشيق على الاشتقاق وشبهه مصطلح "المحقق" يقول في ذلك "والتجنيس المحقق ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق أم لم يرجع نحو قول أحد بني عبس (البسيط)

وذلكُمْ أنَّ ذُلَّ الجَارِ حَالفكُم ** وأنَّ أنفكُمُ لا يَعرفُ الأَنَفَا

فاتفقت "الأنف" مع "الأنَفا" في جميع حروفها دون البناء ورجعا إلى أصل واحد"[2]
ومن أمثلته في النثر ما ذكروا من أن أشعب كان يختلف إلى قينة بالمدينة يطارحها الغناء فلما أراد الخروج إلى مكة قال لها : ناوليني هذا الخاتم الذي في إصبعك لأذكرك به ، فقالت : إنه ذهبٌ وأخاف أن تذهب ، ولكن خذ هذا العود لعلك أن تعود" [3]
ومما يورَدُ كمثال لهذا النوع وهو ظاهر التكلف رديئ قول مسلم بن الوليد (الكامل)

سَلتْ فسُلَّتْ ثم سُلَّ سَلِيلُهَا ** فأتَى سَلِيلُ سَلِيلِها مَسلُولاَ

و قد علق ابن سنان الخفاجي على هذا البيت بقوله " إنه لا غاية وراءه في القبح ، ولولا أنه مروي لمسلم بن الوليد و موجود في ديوانه لكنت أقطع أن قائله أبعد الناس ذهنا وأقلهم فهما وممن لا يعدّ في عقلاء العامة فضلا عن عقلاء الخاصة ، لكنني

---

[1] نفسه ، ص ٣٢

[2] ابن رشيق ، العمدة ج ١ ص ٢٢٢

[3] ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق مفيد قميحة و عبد المجيد الترجيني ،دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ج ٤ ص ٢٤١

إخال خطرة من الوسواس أو شعبة من البِرسامِ عرضت له وقت نظم هذا البيت . وليته لما عاد إلى صحّة مزاجه وسلامة طبعه جحده فلم يعترف به ونفاه فلم ينسبه إليه . وما أضيف هذا أو أمثاله إلاّ إلى عوز الكمال في الخلقة وعموم النقص لهذه الفطرة " [1] .

ويشمل الجناس الناقص إضافة إلى جناس الاشتقاق، الجناس المضارع وهو أن يجمع بين كلمتين متجانستين لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحد من الحروف المتحدة في المخرج أو المتقاربة فيه من غير زيادة في العدد . وسُمي بالمضارع لمضارعة المخالف من الحرفين لصاحبه في المخرج. والمضارعة في الأصل هي أن تتقارب مخارج الحروف ، وفي كلام العرب كثير منه. ويشترط فيه ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد ، فإن وقع باثنين أو أكثر مثل "تصر" و "نكل" / و" ضرب" و" فرق" / و " غضب" و" سلب" ، لم يكن من التجنيس في شيء لبعد ما بينهما من التشابه الجناسيّ .

و يعترف أغلب النقاد بأنّ الإقرار بهذا النوع من الجناس معناه دخول أغلب الألفاظ في هذا الباب إضافة إلى ما يسلبه هذا الشرط للخاصية الموسيقية التي يحدثها الجناس ، على أنّ السكاكي قد أحسّ" بالميزة الصوتية للجناس فحافظ عليها و في نفس الوقت أجاز الاختلاف بحرفين ، و للإبقاء على الجرس الموسيقي اشترط تقاربا في المخرج بالنسبة إلى الحروف المتجانسة. مثال ذلك " ما خصصتني ولكن خسستني " [2] و قد رأى أن تقارب الحروف في المخارج لا تضر معه الزيادة بأكثر من حرف لأنّ تناغم الحروف لا يزال موجودا في هذه الحال .

و لعل أول من أشار إلى هذا الضرب من الجناس هو قدامة حين مثل لذلك بقول نوفل بن مساحق للوليد " خصصتك بهذه المنزلة فقال نوفل ما خصصتني ولكن

---

[1] الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ٩٦ – ٩٧

[2] السكاكي ، المفتاح ، ص ٢٢٧

خسستني لأنك كشفت لي عورة من عوراتك "[1] ويسمي الرماني هذا النوع " المشاكلة" وهي عنده ضروب ، أحدها المشاكلة في اللفظ[2] ومثالــه قول ابن نباتــة (الكامل)

رَقَّ النَّسيمُ لرقَّتِــي مــن بَعدِكُمْ ** فكَأَنَّني من بعدكُم أَتَغَايَرُ
ووعَدْتُ بالسُّلْوَانِ مَتْنا عَابَكم ** فكَأَنَّنا في كِذْبِنَــا نَتَخَابرُ

فالغين والخاء متقاربان في المخرج .
والحرفان اللذان يقع بهما الاختلاف قد يكونا أول الكلمة، كقول الحريري " بيني وبين كنّي ليل دامس وطريق طامس "
فالدال والطاء من الحروف الشديدة ، وهما متحدان في المخرج لأنهما من اللسان من أصل الأسنان .
وقد يكونان من وسط الكلمة كقوله تعالى " وهم ينهون عنه وينأون عنه"[3] فالهاء والهمزة متحدان في المخرج لأنهما حلقيان.
وقد يكونان في آخر الكلمة ومثاله الحديث الشريف " الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة "[4] فاللام والراء من حروف الذلاقة .
ومن أمثلته أيضا قول أحدهم "ربما أسفر السفر عن الظفر وتعذّر في الوطن قضاء الوطر" إنّ هذا التقارب في المخرج للحروف المتجانسة نتج عنه كما أسلفنا "الجناس المضارع" وإنّ أي تباعد في تلك المخارج تغير فيه تسمية الجناس فينتقل من المضارعة إلى الإلحاق ويسمى **الجناس اللاحق** وهو ما أبدل من أحد ركنيه حرف

[1] الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ١٨٧

[2] ابن رشيق ، العمدة ،ج ١ ص٢٢٤

[3] سورة الأنعام. آية 26

[4] أخرجه البخاري باب الجهاد ومسلم باب الخيل...

من غير مخرجه باعتبار إلحاق أحد اللفظين بالآخر في الجناس ، ومثله قول البسطامي "إذا ذل عالِم زل عالَم " [1]

فالذال من ذل والزاي من زل، متباعدة في المخرج. ومن أمثلته قول البحتري (الخفيف)

هل لِمَا فاتَ من تلاقٍ تَلافِي ** أمْ لشَاكٍ من الصَّبَابةِ شَافِي

أو قوله (الخفيف)

عَجِبَ النَّاسُ لاعْتِزَالي في الأطْرَافِ تَلْقَــى مَــنَازِلَ الأشْــرَافِ [2]
وقُعُــودي عــنِ التَّقَــلُّــبِ والأَرْ ضِ لمثْلي رحِيبَةَ الأكْــنَافِ
لسْــتُ من ثَــروةٍ بلغتْ مَدَاهَــا غيرَ أنّي امرئ كفَاني كَفَافِي

ويعلّـــق الحموي على هذه الأبيات بقوله : " وكفاني وكفافي هو اللاحق الذي لا يلحق " [3]

ويبدو للدارس جليا مدى القرب الحاصل بين "اللاحق" و "المضارع" و هو ما يدعوه إلى تدقيق النظر في مخارج الحروف المكونة لركنيْه ولعل هذا السبب هو الذي أوقع الخطيب القزويني في الخلط بين " اللاحق" و "المضارع" على مستوى التمثيل . فهو يمثل للاحق بقوله تعالى" ذلكم بما كنتم تفرحون في الأرض و بما كنتم تمرحون " . مع أن هذا المثال من المضارع لتقارب الفاء والميم إذ إنّ مخرجهما من الشفة " [4]

---

[1] شهاب الدين محمود ، حسن التوسل.ص ١٤١

[2] حتى يستقيم وزن هذا البيت لا بد من إعادة كتابته على الوجه الذي يلائم التقطيع العروضي ونقترح له الشكل التالي ولذلك فإنه يفقد خاصية التدوير التي يوهم بها

عجب الناس لـاعتزالي في الأط راف تلقى منازل الأشراف

[3] الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٣٦

[4] انظر علي الجندي ، فن الجناس ص ١٣٧ – ١٣٨

وهذا التداخل بدا لبعض النقاد مصطنعا فأزالوا الحدود بينهما، من ذلك نذكر ابن حجة الذي جمع بينهما في مصطلح واحد وهو "**جناس التصريف** " [1] . ومما يلحق بالجناس الناقص أيضا " جناس التصحيف " ومن المصطلحات الدالة عليه "جناس الخط" [2] و "جناس المرسوم" [3] و"جناس المضارعة " و"جناس المشاكلة "[4] وهي تخضع لنفس المتصور وهو ما تماثل ركناه خطا واختلفا نطقا . ومن ذلك قول البهاء زهير (الكامل)

وليسَ مَشيبًا ما تَرونْ بعَارِضِي ** فلا تَمْنَعُوني أنْ أهِيمَ وأَطْرَبَا

فما هـــو إلاّ نُورُ ثَغْــرٍ لَثمْتُـــهُ ** تعلّق في أطرافِ شِعرِي فَأَلْهَبَا

وأعْجَبَنِـــي التَّجْنيسُ بينِي وبينَهُ ** فلمَّا تَبَـــدَّى أشْنَبًا رُحتُ أشْيَبَا

وقد يجتمع جناس التحريف مع جناس التصحيف ، من ذلك ما كتبه علي بن أبي طالب إلى معاوية بن أبي سفيان: " غرّك عزّك فصار قصار ذلك ذلّك فاخش فاحش فعلك فعلّك بهذا تهدأ " فكتب إليه معاوية : "غلى قدْري على قدَري " ولكن مجمل القول في التفريق بينهما هو أن جناس التصحيف يهم الصوامت في حين يرتبط جناس التحريف بالصوائت .

وإن جناس التصحيف أقل طبقات المجانس عند ابن سنان الخفاجي لأنه مبنيّ على تجانس أشكال الحروف في الخط . وحسن الكلام وقبحه لا يستفاد من أشكال حروفه في الكتابة إذ لا علقة بين صيغة اللفظ في الحروف و شكله في الخط " [5]

---

[1] ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ص ٢٧

[2] شهاب الدين محمود ، حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، مطبعة أمين أفندي ، ط ١ ، مصر ، ص ٤٥

[3] العلوي ، الطراز ، ج ٢ ص ٣٦٦

[4] الوطواط ،حدائق السحر ، ص ١٠٢

[5] الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ١٨٨

يجمع الرّماني تعاريف الجناس في قوله " إنّه بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد " وبذلك عدّ الجناس التّام ، مستثنى منه جناس التركيب ، " مشتركا لفظيّا " . ولكنّ مصطلح المشترك اللفظي لم يلج باب البلاغة ، إذ اختصّ به علم الصرف ، في حين اختصّت البلاغة بمصطلح الجناس ، ولكنّه بمفهومه البلاغي صار فرعا من المشترك اللفظي بعد أن كان هو و المشترك اللفظي شيئا واحدا " [1] وإذا كان الجناس التام أخص من المشترك اللفظي فالجناس الناقص أعم من الاشتقاق الصغير [2] لأنه يشغل من الجناس مساحة الاختلاف بين اللفظين " في العدد والهيئة والترتيب ما عدا الاختلاف في نوع الحروف . وهكذا سيطرت أفكار اللغويين على المباحث البلاغية ووجّهتها غير وجهتها فاختلطت الأمور " [3]

لقد اتضح من خلال مبحث الجناس أنّ الإيقاع خصيصة التام منه، كما يمكن أن نفهم أنّ اختلاف الجناس الناقص عن الجناس التام دعته تغيّرات إيقاعية ناجمة عن زيادة أحرف أو إنقاصها أو تغيّر في مكانها . وقد أدّى اختلاف عدد الحروف إلى اختلاف زمن الإيقاع بين المقطعين الصوتيين . فتكون الكلمة الأولى أقصر زمنا في نطقها من الأخرى مثل : الجوى والجوانح

كما أدّى اختلاف نوع الحروف إلى اختلاف مساحة الإيقاع ، وتكون الكلمة الأولى في هذه الحالة أبعد من الثانية في مخارج حروفها أو أقرب ، مثل " ينهون " و " ينأون " أو " دامس " و " طامس "

وأدّى اختلاف هيئة الحروف إلى تنوع في الإيقاع وهو أن تكون الكلمة الأولى أقوى في مخارج حروفها أو أضعف من الكلمة الثانية مثل " الكلْم " و " الكلم "

---

[1] المبرد ، ما اتفق لفظه واختلف معناه ، تحقيق عبد العزيز الرّاجاموتي ، دار السلفية ، ط ١ ، مصر ، ص ٢

[2] ابن جني ، الخصائص ، ٢ / ١٣٣

[3] منير سلطان ، البديع تأصيل وتجديد ص 76

كما أدّى اختلاف ترتيب الحروف إلى تنوع مواقع الإيقاع ، ومثالها أن تكون الأولى عكس مواقع الكـلمة الثانية مثل " فتح " و " حتف " أو مختلفـة عنها مثل " لمس " و " ملس "

وهكذا فإنّ الجناس يساهم في تأسيس نسق إيقاعي للنص ، ويكون بذلك لبنة من لبنات البنية الصوتية ، أو هو بنية جزئية تتضافر مع بنى أخرى مثل المصطلحات الثاوية تحت متصور الموازنة بين الصوائت ، لتأسيس البنية الصوتية الكلية سواء للقصيدة أو النص النثري .

لم يشفع للتجنيس أنه ابتدأ قرينا للمعنى إذ خصّه ثعلب ومن بعده قدامة بن جعفر بمصطلح "المطابق" و تعريفه عند ثعلب هو " تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين " [1] وهو عند قدامة " أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة أو ألفاظا متجانسة مشتقة " [2]

إنّ الإحساس بالمعنى عند الأستاذ كما تلميذه دفعهما إلى ثبته في الحد إلى جانب الصوت ، حتى لا فضل لركن منهما على الآخر بل إن المعنى كانت له الغلبة في مصطلح " المطابق " وهو ما جعل فئة من النقاد تخصّه ب" المقابلة " في مستوى الدلالة . وقد انتبه ابن المعتز إلى هذه الخصيصة التي يقوم بها التجنيس فقسّمه إلى قسمين : [3]

- ما تجانست فيه الكلمتان في الحروف و المعنى (و هو ما صنفه البلاغيون المتأخرون تحت باب "تجنيس الاشتقاق ")
- ما تجانست فيه الكلمتان في الحروف دون المعنى (وهو بقية أنواع الجناس عندهم)

ويمثل السكاكي في مفتاحه لحظة فاصلة واصلة في التعامل مع الجناس إذ سيلحقه بعض الوزر في التعامل معه باعتباره صوتا خالصا إذ هو عنده " تشابه الكلمتين

---

[1] قدامة ،نقد الشعر ، ص ٥٦

[2] نفسه ، ص ١٦٢

[3] انظر ابن المعتز، البديع ص ٢٥

في اللفظ " [1] و قد عدّ الكلمتين الراجعتين إلى أصل واحد في الاشتقاق متن الجناس دون أن يبرر ذلك أو لعل عدم التبرير تفصّيا من إحراجات المعنى وهو ما يؤكده إلحاقه شبه الاشتقاق بالاشتقاق ، واضعا إياهما في خانة واحدة " ولعل التصنيف و التخصص التي سادت في هذه المرحلة من تطور الفكر المنهجي العربي ، هي المسؤولة عن سوء فهم فاعلية العناصر البنائية في الشعر . كما أن ذلك نتيجة محاولة البحث عن منظومات فكرية عامة دون معاناة الموضوع (المتمثل في الشعر أساسا) و من هنا كان النقد الميال إلى التطبيق و المعاناة أجدى من البحث عن فاعلية المكونات الصوتية الحرة في تفاعلها مع العناصر البنائية الأخرى التي تتقاطع معها داخل البناء المنجز " [2] و إن الموازنة بين الصوائت والتي يمثل الترصيع قرارها المتين لتلعب دور الموازي لطرف معادلة كان الجناس ركنها الركين . وبهما معا يمكن فهم البنية التوازنية التي رُصد لها علم البديع سواء بمفهومه الجزئي عند عبد الله بن المعتز أو بمفهومه الكلي عند أسامة بن منقذ حينما حوله من إطاره البلاغي إلى نقد الشعر ليصبح أحد أهم القوانين الكاشفة لشعرية النص .

إنّ إحساس القدماء بالمقومات الأساسية للبنية الصوتية واضح ، وقد ضلوا إليه السبيل مبتدأ ، فكان التهويم دون التعبير الصريح عنه بما هو بنية توازنية منثورة عناصرها في البلاغة و النقد واللغة وعلم الكلام وهو ما عبّر عنه ابن سنان الخفاجي بقوله " .. وذلك أنّ المتكلمين وإن صنّفوا في الأصوات وأحكامها، وحقيقة الكلام ما هو ؟ فلم يبيّنوا مخارج الحروف ، وانقسام أصنافها ، وأحكام مجهورها ومهموسها وشديدها ورخوها . وأصحاب النحو وقد أحكموا بيان ذلك فلم يذكروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الأصل والأسّ . و أهل نقد الكلام فلم يتعرّضوا لشيء من جميع ذلك ، وإن كان كلامهم كالفرع عليه " [3]

---

[1] السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٤٢٩

[2] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء : المغرب ط ٤ ، ٢٠٠٥

[3] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ١٥

وقد لاحظ عبد القاهر الجرجاني تعامل سلفه الحذر مع جملة التوازنات المؤلفة للبنية الصوتية ، يقول : " أثنوا عليها من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة ونسبوها إلى الدماثة ، قالوا : كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفا والرياض حسنا ، وكأنها النسيم وكأنها الرحيق ، مزاجها النسيم ، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الأبصار ، ووشي اليمن منشورا على أدرع التجار " [1] وهو يرى أنّ حسنها لا يرجع إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد [2] وقد جمع قدامة بن جعفر جلّ عناصر هذه البنية الصوتية في كتابه "جواهر الألفاظ " بقوله " وأحسن البلاغة، الترصيع ، والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعاني في المقابلة ، والتوازي ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعاني " [3]

ويعرّف الخوارزمي التناسب الصوتي باعتباره الأسّ المتين الذي تقوم عليه البنية الصوتية، بكونه "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير"[4] وفي هذه الـــأزمنة تتوالى الحركات والمقاطع القصيرة والطويلة تتاليا عنه ينشـــأ الانتظام الموقّع ، وإن الترصيع بما يحدثه من توازنات بين الصوائت يقوم في البنية الصوتية معادلا للتوازن بين الصوامت الذي هو قوام التجنيس ، وهما معا يشتركان في تأسيس بنية صوتية قوامها توازن الهيآت العارضة للصوت .

---

[1] عبد القاهر الجرحاني ، أسرار البلاغة ، ص ١٦

[2] نفسه

[3] قدامة ابن جعفر ، جواهر الألفاظ ، طبعة الخانجي، مصر ، ١٩٣٢ ، ص ٣

[4] الخوارزمي ، مفاتيح العلوم ، دار النهضة العربية ، القاهرة د.ت ص ١٨٤

٣ / الموازنة بين الصوائت :

إذا كان الجناس يعمل على تكرار الوحدات المولدة للتوازن الصوتي فإن الترصيع يعمل على تكرار الصوائت القصيرة والطويلة المولدة للنغم القائم على التساوي الصوتي حيث يكون السجع علامة من علاماته ، والسجع في الغالب ملتصق بالترصيع بل هو من مكوّناته ، إذ كثيرا ما ينوب الترصيع عن السجع ، وهما معا يأتلفان مع التجنيس لإظفاء التوازن على القصيدة وتكثيف النغمية فيها . وإن الإهتمام بالأصوات من الكلمات في إطار دراسة الترصيع يخضع لتراتبية يحتل فيها الصوت الأول والأخير موقع الصدارة وتتراجع الأصوات الداخلية إلى المراتب الأخيرة ، ولعل بروز الصوت في الاعتماد النطقي هو الذي سمح له باحتلال المراتب الأولى من الاستعمال وخاصة الصوت الأخير الذي يقع موقع التقفية و السجع ، فعليه الوقف مهما كان نسبيا ، بعد وحدة معجمية . وإنّ قيمة الموقع هنا صوتية بالأساس ، وإلى أن يثبت هذا الرأي بالدراسات الإحصائية فإنه يظل مجرّد حدس تثبته قراءة عابرة لديوان الخنساء مثلا لكن الأمر سيتغيّر إذا ما انتقلنا إلى ديوان أبي تمام وبذلك سيتمّ التشويش على هذه المظنة .

الترصيع :

يرى ابن الأثير أنّ مصطلح الترصيع مأخوذ من ترصيع العقد وذلك أن يكون في أحد جانبيه من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر [1] وقد اعتمد قدامة على ذات

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ٢٧٧

المتصوّر لحدّه إذ يرى أنّ الترصيع "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف " [1]

ويرى توفيق الزيدي [2] أنّ المتصور الذي يشدّ هذا المصطلح هو التساوي الصوتي في مستوى اللفظة المفردة ، وفي مستوى تأليفها مع أخواتها من ناحية تماثل أصواتها ووزنها ولذلك يخدم السجع الترصيع ، وإن اقتران الترصيع بالوزن لدى قدامة دال على أن غاية الترصيع هو إحداث إيقاع داخلي في البيت الشعري إذ أنّ الترصيع عنده " أن تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه يتوخى في كل جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانها في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف " [3] و الأمر لم يكن ، حسب عبارة توفيق الزيدي ، تنظيرا نقديا ، بل هو من الدوافع إلى تأليف كتاب " جواهر الألفاظ " فهو في صدارة مؤلفه يعيب على السابقين الذين يجمعه بهم وحدة المشغل في الاعتناء باللفظ عدم عنايتهم بالألفاظ في تشاكلها الصوتي ، يقول : "وقد أُلّف للألفاظ غير كتاب ، فقيل: أصلحَ الفاسدَ وضمَّ النشر وسدّ الثلمَ وأسا الكلْمَ . فوزنُ أصلح الفاسد مخالف لوزن ضمّ النشر وكذلك سدّ وأسا . ولو قيل : أصلح الفاسد وألّف الشارد ، وسدّد العائد ، وأصلح ما فسد وقوّ م الأود ، أو قيل : صلح فاسده ، ورجع شارده ، ، لكان في استقامة الوزن ، واتساق السجع ، عوَض من تباين اللفظ ، وتنافي المعنى و السجع " [4]

ويرى توفيق الزيدي أنّ تفريع قدامة لهذه الظاهرة إلى " ترصيع " و" اتساق البناء والسجع " و "اعتدال الوزن " كانت من غير موجب . إذ تعود تلك الفروع إلى

---

[1] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٤٠

[2] انظر كتابه جدلية المصطلح والنظرية النقدية، ص ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩

[3] قدامة بن جعفر ، جواهر الألفاظ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٣

[4] نفسه ، ص ٣

ظاهرة واحدة ، وهي التساوي الصوتي ، ولعلّ ذلك التفريع إنما سببه تخصيص "الترصيع" للشعر ، وتخصيص " اتساق البناء والسجع " و " اعتدال الوزن " للنثر "[1]

إنّ متصورّ " التوازن" أو ما عبّر عنه الزيدي بـــ "التساوي الصوتي " أورده الجاحظ تحت مصطلح "المزدوج " [2] وأورده ثعلب تحت مصطلح يحوم في ذات المتصور ، وهو " الأبيات الموضحة " وقد عرّفها ثعلب بأنها " ما استقلّت أجزاؤها وتعاضدت وصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها " [3]

إنّ الناظر في أمثلة ثعلب يدرك أنها دالة على أنّ الذي يريده بـــ "الأبيات الموضحة " هو ما أورده قدامة باسم الترصيع . بل إنّ ثعلبا في تعريفه للأبيات الموضحة قد نبّه قدامة إلى ثلاثة مولدات مصطلحية للترصيع : صفات الفرس وصفات الخاتم وصفات البرود . فقد مثّل ثعلب للأبيات الموضحة بالخيل الموضحة، والفصوص المجزّعة ، والبرود المحبّرة " . وإن عبّر الوضح عن البياض المتفشّي في جسد الفرس ، فإنّ ذلك التفشّي جاء في شكل بقع بيضاء توحي بالتماثل الذي يشكل جمال الفرس . ومما يساهم أيضا في هذا الجمال ما يزيّن به الفرس مثل "الرصيعة " وهي عقدة في اللجام عند المعذَّر كأنها فلْسٌ " [4] والرصيعة الحلقة أيضا. ولا شكّ أن اشتقاق هذا الاسم إنما يعود إلى المتصورّ الأم لمادة (ر ص ع) و هو العقد بغية الزينة . أمّا المولّد المصطلحي الثاني للترصيع فيخصّ الجواهر التي بها يزيّن الخاتم و العقود وكذلك الثياب . فقد أشار ثعلب في كلامه السابق إلى "الفصوص المجزّعة " وقد جاء عن ابن منظور أنّ "فصّ الخاتم وفِصه ، بالفتح والكسر المركّب فيه " . والجزع هو " الخرز اليماني وهو الذي فيه بياض وسواد تشبّ به الأعين .. واحدته جزعة قال ابن بري : سمّي جزعا لأنه مجزّع أي مقطّع بألوان مختلفة " [5] إن هذا

---

[1] توفيق الزيدي ، جدلية المصطلح والنظرية النقدية ، ص ٤٠٨

[2] انظر الجاحظ ، البيان والتابيين ، ج ٢ ص ١١٢

[3] ثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٨٥

[4] ابن منظور ، لسان العرب ، إعداد يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، (دت) ، مادة (ر ص ع)

[5] نفسه ، مادة (ج ز ع)

التناظر بين اللونين هو الذي شكّل جمالَ الجزع ، وبالتالي جمالَ الفص الذي ركب منه . فالترصيع إذن هو التركيب لغاية الزينة. "وإن ما ذكره ثعلب عن المولّد الثالث أعني "البرود المحبّرة " يؤكّد دلالة الزينة بواسطة خطوط الوشي التي على البُرْد "[1].

إنّ إيرادنا لهذا الشاهد على طوله موجبه مزيتان :

الأولى : وهي جمْع توفيق الزيدي شتات المتصور الذي قام عليه مصطلح الترصيع جمعا يشي بالدقة والتمكن في آن .

والثانية تأصيل المصطلح في التراث النقدي بل واعتباره ضاربا في الرؤية الجمالية لدى العرب إذ هو أحد أعمدة بيانهم ، وبذلك قطع الطريق أمام القائلين بنقله عن أرسطوا وليس من فضل لقدامة سوى فضل الترجمة [2] .

لقد فتح قدامة بهذا المصطلح على خلفه منِ النقاد بابا لم يكتف قدامة فيه بالتعريف النظري للترصيع بل مثّـــل له بأبيات ثمانية مرصعة نسبت إلى أبي المثلّم على أنها موجودة في ديوان الخنساء منسوبة إليها [3] و أول هذه الأبيات (البسيط)

لو كان للدهرِ مالٌ كان متلِــدَهُ أو كان للدَّهْرِ صَخْرٌ مالُ قُنيانِ

---

[1] توفيق الزيدي ، جدلية المصطلح ، ص ٤٠٩

[2] انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر :
مقدّمة طه حسين لـ"نقد النثر ".مطبوعات الجامعة المصرية ، ١٩٣٣
و أمين الخولي ، البلاغة العربية و أثر الفلسفة فيها " ، دار المعرفة ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٦١
و أحمد طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٩
و لمحمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، نشر مكتبة نهضة مصر ، (دت)
و إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ط١ ،١٩٨٢
و لبدوي طبانة ، قدامة ابن جعفر والنقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٥٨
. وهم جميعا يشتركون في الإقرار بأن لا فضل لقدامة سوى فضل الترجمة عن الفكر اليوناني محاولين إستيحاء مضامين كتب لم تصلهم سوى عناوينها ونقصد كتاب تبيين غلط قدامة " لأبي القاسم الآمدي و كتاب " تزييف نقد قدامة " لابن رشيق القيرواني

[3] انظر ديوان الهذليين دار الكتب ، مصر ، ١٩٥٤، ج ٢ ص ٢٣٨ و ديوان الخنساء ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٩ – ١٤٠ وردت هذه الأبيات في ديوان هذيل منسوبة إلى أبي المثلم في سجاله مع صخر الغَي وذكر في هذا الموضع أنه حرّض على قتله فلمّا قتل رثاه بهذه الأبيات . وهي منسوبة أيضا إلى الخنساء ضمن قصيدة من ثلاثة عشر بيتا أي من البيت الخامس إلى الأخير (ب ١٣)

آبَ الهَضِيمَةِ نَابٌ بالعَظِيمَةِ مِتْـــلافُ الكَرِيمَةِ لا سَقْطٌ ولاَ وَانِ
حامي الحقيقةِ نسَّال الوديقَةِ مِعْـتَاقُ الوسيقَةِ جَلْـدٌ غيرُ ثِـنْيَانِ
رَبّـاءُ مَرقبـةٍ مَـنَّاعُ مَغْلَبَـةٍ ركّابُ سَهْلَبَـةٍ قطّـاعُ أقْـرَانِ
هبّـاطُ أوديـةٍ شهّـادُ أنديـة حمّالُ ألْوِيةٍ سـرحـانُ فِتْيَانِ[1]

ولم يشذ ابن الأثير عن هذا المتصور ، إذ اعتبر أنّ مصطلح "الترصيع" مأخوذ من ترصيع العقد وذلك أن يكون في أحد جانبيه من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر"[2] وهو ذات الحدّ الذي يصوغه قدامة بن جعفر في قوله إنّ الترصيع " هو أن يُتَوخَّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف " [3] ويتبعهما في ذلك صاحب الخزانة في حده " الترصيع عبارة عن مقابلة كلّ لفظة من صدر البيت أو فقرة النثر بلفظة على وزنها ورويّها وهو مأخوذ من مقابلة ترصيع العقد " [4] أمّا أبو هلال العسكريّ فيقصر الترصيع على حشو البيت . إذ الترصيع عنده هو " أن يكون حشو البيت مسجوعا ، وأصله من قولهم رصّعت العقد إذا فصّلته و مثاله قول امرئ القيس (الطويل)

سَلِيمُ الشَّظَى عَبْلَ الشَّوى شَنِجُ النَّسَا له حاجباتٌ مُشرفاتٌ على الفَالِ

ومثاله قول عامر بن الطفيل (الطويل)

إنّي وإنْ كنتُ ابنَ فارسِ عامرٍ وفي السِّرِّ منها والصَّرِيحِ المُهَذَّبِ
فما سوَّدَتْنِي عَامرٌ عن وراثَةٍ أبى اللهُ أن أسْمُـو بلا أمٍّ ولـا أبِ

---

[1] ديوان الخنساء ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠

[2] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ٢٧٧

[3] قدامة ، نقد الشعر ، ص ٤٠

[4] الحموي ، خزانة الأدب ، ج ٢ / ص ٤٠٩

ولكنّني أحْمِي حِمَاها وأتّقِـي أذَاهــا وأرْمي من رَماهَـا بـمقتّبِ

ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا فإذا كثر وتوالى دلّ على تكلّف " [1] وهو في ذلك إنما يتعقّب قدامة في ما ذهب إليه في تعيين مواطن الترصيع ومتى يحسن بالشاعر تنزيله في القصيدة ومتى يكون عبئا وجب العمل على تشذيبها منه ، يقول قدامة " ... وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين، قد غزوا هذا المغزى ، ورموا هذا المرمى وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به فإنه ليس في كلّ موضع يحسن ولا على كلّ حال يصلح ولا هو، أيضا ، إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمّل وأبان عن تكلّف " [2]

وقد كان ابن الأثير في طلبه حدّ الترصيع أكثر تعميما من أبي هلال العسكري، وإن كان هذا الأخير أكثر حجّية باعتبار الوحدة اللفظية للبيت التي كان يسعى إلى المحافظة عليها من خلال قصره الترصيع على الحشو دون الضرب والعروض . والترصيع عند قدامة هو "أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية " [3] وتبعه في ذلك ابن حجة الحموي إذ الترصيع عنده " هو عبارة عن مقابلة كلّ لفظة من صدر البيت أو فقرة من النثر، بلفظة على وزنها ورويّها " [4]

---

[1] العسكري ، الصناعتين ، ٣٧٥

[2] قدامة ، نقد الشعر ، ص ٤٠

[3] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ٢٧٧

[4] الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، ج٢ ص ٤٠٩

إن كان الترصيع حلية يزيّن بها أطراف الكلم نثرا كان أو شعرا، فإنّ بعض النقاد حاولوا قصره على الشعر ، من ذلك قول ابن الأثير بـ " أنّ استعمال الترصيع في الشعر الموزون أقمن وأحسن " [1]

وقد رأى فريق آخر من النقاد أن الترصيع يخصّ الشعر كما يخص النثر، إذ هو ضرب من السجع لما فيه من اتفاق أواخر أجزاء البيت أو أواخر كلماته المتقابلة في حرف واحد [2]

و من خلال تعريف النقاد للترصيع يمكن تقسيمه إلى قسمين :

- ترصيع متقابل
- ترصيع غير متقابل

الترصيع المتقابل :

وهو أن يكون ما في صدر البيت من الألفاظ يقابله مثله في العجز وزنا وتقفية ، حسب تعريف ابن الأثير و الحموي رغم إقرار ابن الأثير بصعوبته ولذلك لم يدأب عليه المحدثون من الشعراء ، حسب رأيه ، إلا أن ذلك لا يعدم وجود أمثلة منه ، من ذلك ما قاله أحد هم: (الكامل)

فمَكَارِمٌ أوْلَيْتُهَا متَبرّعًا و جَرائِمُ أَلْغيتَهَا متورِّعًا

فمكارم بإزاء جرائم، و أوليتها بإزاء ألغيتها، و متبرّعا بإزاء متورّعا " [3]

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ٢٧٨

[2] انظر العسكري ، الصناعتين ص ٢٦٤ و القزويني ، الإيضاح ج ٢ ص ٥٤٧ و الحموي ، خزانة الأدب ج ٢ ص ٤١٢

[3] ابن الأثير ، المثل السائر ج ١ ص ٢٧٨

إلاّ أنّ ابن الأثير يعتبر أن هذا النوع من الترصيع قليل في الشعر ومنعدم الوجود في القرآن لزيادة التكلّف فيه ، وإن القليل الموجود في الشعر أزيلت عنه الطلاوة التي تكون إذا جيء به في الكلام المنثور " [1] أمّا ما كان متقابلا في أكثر ألفاظه فموجود له نظائر في الشعر من ذلك قول مسلم بن الوليد (الكامل)

ولربَّ صاحِـبِ لـذَّةٍ نَادَمْـتُهُ في روضةِ أنِفٍ كَرِيمِ المِغْطَسِ
صفراءَ من حَلْبِ الكُرُومِ كسَوْتُهَا بَيْضَاءَ من صوبِ الغيُومِ البُجَّسِ

ففي البيت الثاني وقع الترصيع في جلّ الألفاظ ، إذ المقابلة حاصلة فيه بين صفراء وبيضاء وبين حلب وصوب ، وبين الكروم والغيوم ، وقد كرر لفظة "من" ولم يرّع في العروض والضرب " [2]
ومثاله أيضا قول أبي تمّام في وصف فرس (الكامل)

بِحَوافِرَ حُفْرٍ وصُلبٍ صُلَّبٍ وشَاعِرٍ * شعْرٍ وخُلُقٍ أخْلَقِ

فلفظة "حوافر" بإزاء " مشاعر " و "حفر" بإزاء " شعر" و "صلّب " بإزاء " أخلق" لما بينهما من تقارب صوتيّ . " وهذا الضرب يجتمع فيه التوازن والتماثل و التناسب و التوازي أو التقابل الموقعي ، وهو أمر يقوّي النغم في البيت بحيث يملأ الأذن و يهزّ النفس و يطربها " [3]

---

[1] نفسه

[2] شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد ، دار المعارف ،مصر ، ١٩٨١ ، ص ١٣١

* لعلّ الأنسب في هذا المقام قوله "مشاعر " فهي أنسب عروضيّا

[3] محمد الواسطي ، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : دراسة بلاغية نقدية ، دار نشر المعرفة ، الرباط ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٥٦

ترصيع غير متقابل :

اعتبر ابن الأثير أن حقيقة الترصيع موجودة في المتقابل منه دون غير المتقابل [1] و هو بذلك يخالف رأي قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري ومن حذا حذوهما في هذا المسلك من النقاد ، على أنه يقرّ بندرة النوع الأول في الشعر [2] و يذهب عبد الله الطيب في المرشد إلى أن الشاعر كلما كان أدخل في البداوة وأقدم في العهد كان الترصيع أظهر و أوضح في كلامه ، من ذلك شعر هذيل ، ونساء البدو ، وشعر الخنساء كثير في هذا الصنف " [3] وهو بذلك لم ينف وجوده في الشعر المحدث إذ جاء في أشعار المحدثين من الشعراء المنسوبين إلى البديع ، الكثير منه .

و ينقسم هذا النوع من الترصيع إلى أقسام ، منها :

أ – أن يستغرق البيت كلّه : ومن أمثلته قول أبي تمّام (الطويل)

سأحْمَدُ نَصْرًا ما حييتُ وإنّنِــي لأَعْلَم أنْ قَدْ جُلّ نَصرٌ عن المَجْدِ
تجلَّى به رُشْدِي و أثْرتْ به يَدي وفَاضَ به ثِمدي وأَوْرَى به زِنْدي [4]

و المقصود بالمثل هو البيت الثاني حيث جزّأه إلى أربعة أجزاء كلّ شطر يحتوي جزئين ، وجعل أواخرها جميعا مسجوعة على حرف الدال ، بحيث جاء رويّ الأسجاع كرويّ القافية و بذلك شمل الترصيع البيت كلّه .

ومن أمثلته أيضا قوله (البسيط)

قل قولةً فيْصَلًا تَمْـضي حُكُومتُــها في المَنْعِ إن عنَّ لي منْعٌ أو الصَّفَدِ

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ٢٨٠

[2] نفسه ، ١ / ٢٧٨

[3] عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها ،الدار السودانية ، الخرطوم ، 1970 ، 2 / 721

[4] أبو تمام ، الديوان ، ٢ / ٦٦

يُحضنْ بها سَنَدِي ، أو يُمْتنعْ عَضُدِي أو يدْنُ لي أمَدِي ، أو يُعتَدَلْ أوَدِي

مستفعــلن فعلــن مستفعلن فعلــن مستفعلن فعلــن مستفعلــن فعلن

وهو بذلك قد قسّم البيت ترصيعا إلى أربعة أقسام ، وجعلها متّفقة الأسجاع مستوية الأوزان بحيث نجد كلّ قسم قد ساوى الآخر زمنيا.

و قد يخفت الإيقاع فيه قليلا مقارنة بما سبق فيكون البيت مقسّما إلى ثلاثة أقسام ، غير مستوية أجزاؤها ولكنها تنتهي بسجع واحد ، من ذلك قول أبي تمام : (المتقارب)

يقول فيُسمَعْ ويمشي فيُسْرِعْ ويضْرِبْ فِي ذَاتِ الإله فيُوجِعْ

فقد صيّر مقاطع الأجزاء على سجع واحد، وإن كان الجزء الثالث أطول من سابقيه، وعكس هذا قوله أيضا (الطويل)

كسَاكَ من الأنْوَارِ أصْفَرَ فاقِعٍ وأبيضَ ناصعٍ و أحْمَرَ سَاطعِ

وهذا النوع يأتي فيه السجع مثل الرويّ بحيث يصبّ في القافية فيلتقي الجرس أفقيّا و عموديّا ممّا يقوّي النغم و يبرزه "وهو أصعب لوعورة مسلكه ، ولم أجده عند غير أبي تمام ، فقد افتتن فيه هذا الشاعر لأنه كان رجلا أنيقا ، يعشق الصوت ويهيم به ويعتبره من الأدوات الفنّية التي تساعد على إخراج الشعر إخراجا جميلا "[1]

ب – أن يستغرق البيت جلّه : ومن أمثلته قول مسلم بن الوليد مادحا (البسيط)

كَأنَّه قَمَرٌ أو ضَيغَمٌ هَصِــرٌ أو حَيَّةٌ ذَكَرٌ أو عارِضٌ هَطِلٌ

---

[1] محمد الواسطي ، ظاهرة البديع ، ص ٢٥٥

فالمُلكُ مُمْتنِعٌ و الشرُّ متَزِعٌ   و الخيرُ متَّسِعٌ والأمْرُ مُعتدلٌ

ونورد البيت الأول كمثال للتحليل الصوتي حيث قُسم إلى أقسام أربعة متوازنة . وقد بدا هذا التوازن في أشكال مختلفة، خلقت في إئتلافها بنية صوتية واضحة المعالم

التقسيم العروضي (اعتدال الوزن)

كأنه قمــــــــــر = مستفعل فعلن

أو ضَيَغَمٌ هَصِــرٌ = مستفعل فعلن

أو حَيَّةٌ ذَكـــــرٌ = مستفعل فعلن

أو عارِضٌ هَطِلٌ = مستفعل فعلن

الصوت المعزول المكرر (اتساق البناء والسجع)

... قمـــــ(ر) .... هصــــ(ر) ... ذكـــــ(ر)

التسميط (التساوي الصوتي) باعتباره نوعا من أنواع الترصيع حسب الحموي [١]

قمر ــ هصر ــ ذكر ــ هطل

و بذلك فإن تعاضدا لا يخفى على الأذن جمع بين اعتدال الوزن و اتساق البناء والسجع والتساوي الصوتي ليكون البنية الصوتية لهذا البيت أو لما عداه من أبيات بنيت على ذات المنوال الصوتي . مثال ذلك قول صريع الغواني (**البسيط**) [٢]

والبيضُ لامِعةٌ و السُّمْرُ شَاسِعَةٌ   و الأُسْدُ راتِعَةٌ و العزُّ مُنتصِبٌ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فعلن مستفعلن فعلــن

---

[١] الحموي ، خزانة الأدب ، 1 / 514

[٢] صريع الغواني ، الديوان ، ص ٤٧

استغرق الترصيع في هذه الأمثلة الأجزاء الثلاثة الأولى فقط وهو ما يسميه صاحب الخزانة ب " التسميط " وهو أن يجعل الشاعر كل بيت بسمطه ، أربعة أقسام ، ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت .

وقد يرد الترصيع دون أن يتفق فيه التقسيم السجعي و التقسيم الوزني كما في قول أبي نواس (البسيط)

صَهْباءُ صافيةٌ عذْرَاءُ نَاصِعَةٌ للسُّقْمِ دافعةٌ من كَرْمِ دهْقَانِ [1]

و السجع في مثل هذا النوع من الترصيع يكون غالبا مخالفا للروي ، إذ ينتهي قبل الوصول إلى القافية مما يحدث تنوّعا في النغم وهو أيسر في صناعة الشعر ، وقد يوافقه ، إذا جاء في الأقسام الثلاثة الأخيرة . ولعل عذر الشاعر في الاكتفاء بالترصيع في معظم البيت فقط في كونه مقيدا بالقافية ، إذ يصعب عليه أن يأتيَ بالكلمات التي توافقها في الحرف الأخير ، ويرى عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في الشعر العربي ، أنّ اختلاف القافية لم يأت إلا محافظة على كيان البيت لأنه لو تبعت القافية التسجيعات الداخلية لأصبحت كلّ الوحدات في سائر الأبيات مسجّعة على حرف واحد ، ومع الاستمرار في القراءة تضيع صورة الأبيات لأن السامع ــ وكان الشعر يؤلف ليسمع قبل كلّ شيء ــ لن يجد العلامة التي يميّز بها آخر البيت ، فاختلاف القافية عن السجع الداخليّ ضرورة تُلزم بها وحدة البيت صوتيّا على الأقل و الرغبة في تمييزه منفردا بين الأبيات " [2]

– أن يستغرق البيت نصفه : و هو أن يستغرق صدر البيت أو عجزه . من ذلك قول بشار متغزّلا (البسيط)

---

[1] أبو نواس (الحسن بن هانئ) ، الديوان ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت : لبنان ، 1953 ، ص 40

[2] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٧

عبلٌ مسوَّرُها وعثٌ مؤزَّرُها　　　مثلُ المَهَاة رَدَاحٌ نبتُها رُوَدُ

اقتصر الترصيع في هذا المثال على الصدر دون العجز ، على أن بشّارا لم يكن من الكلفين بالبديع لذلك قل الترصيع في شعره ، على خلاف أبي نواس الذي كثر " الترصيع" في شعره ، من ذلك قوله (البسيط)

هيفاءُ تُسْمِعُنَا والعُودُ يُطرِبُنَا　　　ودّعْ هُرَيْرَةَ إنّ الرَّكْبَ مرتَحِلُ [1]

وهو يتفق مع المثال الأول في كون صدر البيت مرصعا دون العجز، وقد يقع العكس فيرد الترصيع في الشطر الثاني دون الأول من ذلك قول أبي تمام(الطويل)

غَرائِبُ ما تنفكُّ فيها لُبَانَةٌ　　　لمُرتَجِزٍ يحْدو ومرتَجِلٍ يَشْدُو [2]

انقسم النقاد في شأن الترصيع شيعا فمنهم من رأى أنّ النثر كما الشعر سواء بسواء ، ومن أبرز هؤلاء نذكر ابن الأثير و الحموي والباقلاّني [3]
وقد خالفهم في هذا الرأي السكاكي ، وقصره على النثر دون الشعر و مثّل له من القرآن ومن الكلام منثوره [4]
وجعله ابن رشيق و العسكري خاصا بالشعر ، وهم في ذلك على مذهب قدامة بن جعفر الذي عدّ الترصيع من نعوت الوزن [5]

---

[1] أبو نواس ، الديوان ، ص 30

[2] أبو تمام ، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٤ ، ٤ / ٥٨٦

[3] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ٧٤ و الحموي ، خزانة الأدب ١ / ٥١٥ و الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ص ٨٨

[4] السكاكي ، مفتاح العلوم ، ٢٢٩

[5] انظرابن رشيق ، العمدة ١ / ١٤٤ والعسكري ، الصناعتين ص ٣٦٤ وقدامة ، نقد الشعر ص ٧٤

إضافة إلى هذا الاختلاف الواضح في نسبة الترصيع إلى النثر أم إلى الشعر أم إليهما معا ، نجد اختلافا بيّنا في مسألة الدمج بين مصطلحيْ " الترصيع" و "السجع". فابن الأثير مثلا يفرّق تفريقا جليّا بينهما جاعلا للسجع بابا ، بين الألفاظ المركبة ، يختصّ به ثمّ يذكر في ذات المجال الترصيع ، ليخصّه بباب آخر مع جعل باب التجنيس بينهما فاصلا ، لكنّ فصله الشكليّ هذا لم يسلمه من الدمج بينهما في مستوى المتصوّر ، يتّضح ذلك في تعريفه الترصيع الذي يحدّه بقوله " أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من الفصل الثاني في الوزن والقافية"[1] . وهو ما وقع فيه الحموي الذي فرّق بينهما في ظاهر القول لكنه أحال، في التعريف ، عليهما وكأنهما واحد " [2] ، وهو ذات الرأي الذي ذهب إليه السكاكي، ففي حديثه عن البديع اللفظي ذكر "التجنيس" ثم قال " ... ومن جهات الحسن الأسجاع (...) ومن جهات الحسن الترصيع " [3]

ولعلّ العسكري هو الوحيد من بين البلاغيين والنقاد الذي نجح في الفصل بين مصطلحيْ "الترصيع" و " التسجيع" ، فصلا واضحا ، الشكل والنظر فيه متآزران في هذه التفرقة. وقد أفرد السجع والازدواج بباب وأفرد البديع بباب آخر قسّمه إلى أقسام كان الترصيع أحد أقسامه [4] فالترصيع عنده نوع من البديع لا من السجع .

ومجمل القول إنّ الترصيع لون من الإيقاع الصوتي والائتلاف الموسيقي . ولسريان النغم في كلّ أجزائه أو أكثرها عُدّ أفضل ضروب السجع وأعلاها مرتبة ، وقد أشار إلى ذلك الثعالبي في وصف شعر الأمير أبي الفضل الميكالي بقوله : (الكامل)

وإذا تفتّقَ نورُ شِعرِه نَاضِرا فالحُسْنُ بين مرصَّعٍ ومُصَرّعِ [5]

---

[1] قدامة ، نقد الشعر ، ص ١٦٥

[2] انظر الحموي ، خزانة الأدب ص ٥١٥

[3] السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٢٢٨

[4] انظر العسكري ، الصناعتين ، من ص ٢٤٩ إلى ص ٢٦٤

[5] الجندي علي ، صور البديع : فن الأسجاع ، الجزء الثاني ، ، دار الفكر العربي ، مصر ، د ت ، ص ٦

خاتمة الفصل الأول:

إن النقاد وهم يدرسون الشعر لم يكونوا بمنأى عن دراسة الأصوات بما هي مكوّن مباشر لهذا الشعر وقد استفاد ابن سنان من فكرة الجاحظ في ربطه استحسان المتلقي لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من بعضها بتباعد مخارج الحروف المتآلفة في اللفظة وهو بذلك يؤكد الطبيعة النغمية للأصوات إذا ما تحقق انسجامها و حسن توليفها . وقد أشار ابن سنان الخفاجي إلى وعي النقاد والبلاغيين بأنّ الكلام إنما هو أصوات متميّزة تنتظم انتظاما خاصا وتدل على معان مختلفة متمايزة وكان الوعي بإمكان نشأة الحروف المختلفة عن التقطيعات المختلفة و الإمكانات المتعددة لانتظام الحروف ضمن الكلمات العديدة التي لا تكاد تقف عند حدّ واضحا .و قد ظلت هذه الآراء مجرد إرهاصات مثّـــلت السَّدى الصوتي لنسيج البنية الصوتية إلا أن الطرح النظري لوظيفة الجانب الصوتي في شموليته باعتباره عنصراً بنائياً في الشعر خصوصا ظل غائماً .

فليس الصوت إذن كشيء منعزل بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى . ودخوله في تشكيل أنظمتها، ومن هنا، يمكن تبيّن خصائص البنية الصوتية لا على أساس الدور الذي تقوم به الحبال الصوتية وسقف الحلق فقط وإنما على أساس التقابلات الصوتية التي تميز بعض الكلمات عن بعضها الآخر في شكل موازنات على صعيدي الصوامت والصوائت مثلا ، وقد صارت أقسام المقوم الصوتي الواحد وفروعه ونقصد الترصيع والتجنيس، تقوم باعتبارها مكونات قائمة الذات، فتُعقد لها أبواب مستقلة، وانقطع نلك الخيط بين عناصر المقوم الصوتي الإيقاعي .

وقد كان هذا التأكيد للمستوى الصوتي في النقد و البلاغة العربيين صادرا عن كونه مقوماً من مقوماتهما الرئيسة، ومنطلقاً شعرياً، حتى كان الترجيع الذي تقوم عليه الموسيقى.. أوضح مظهراً وأبلغ حظوة في موسيقى الألفاظ، إذ أنه متصل باللفظ، أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية على نحو يكون فيه الصوت المقطوع، وإن انقطعت صلته بالدلالة، "بمقتضى عزله في الإطار الدلالي الأدنى، فإنه بحكم انعقاد صلة جديدة له بأصوات معزولة مثله يكتسب صلة بالمدلولات، إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض، وربط المعاني بعضها ببعض .

وهو ما يحيلنا إلى النظر في الإمكانات التعبيرية الكامنة في المادة الصوتية، لأنها تأثيرات صوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الألفاظ بمعزل عن قيم الأصوات نفسها ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية .

وقد أعطت كتب نقد الشعر وكتب البديع، المقوّم الصوتي الحر اهتماماً كبيراً وإن هي لم تصل بينه وبين المقوم الصوتي المنتظم ، ويمكن ملاحظة هذا في أعمال البديعيين بدءاً من أسامة بن منقذ في كتابه البديع .

الفصل الثاني :

التوازن في مستوى الألفاظ

لم نجد من الدراسات العربية الحديثة التي تعالج مشكلة طبيعة اللفظة/ الكلمة العربية وقيمتها الصوتية في تأسيس البنية الصوتية إلا النزر اليسير [1] ، وإن وجدت فإنها مشوبة بعدم الاتفاق في مفهومها ، والتمثيل لها . وتعددت المقاييس للفصل بين ما يمكن معالجته في التركيب أو المعجم أو بنية الصوت ...الخ . وقد عولجت الكلمة في أطر مختلفة ، فمن الدارسين من اعتبر معالجة اللفظة في إطار المكوّن المعجمي دون سواه ، ومنهم من قصر التحليل على المكوّن التركيبي .

ولم تكن الدراسات النقدية القديمة بأفضل حال إذ اكتفت ، في الغالب الأعمّ ، بوصف الظاهرة البديعية التي تتخذ فيها الكلمة موقعا توازنيا في إطار تركيبيّ سواء كان شعريّا أم غير شعريّ .

وقد اهتم النقد العربي بتنظيم الكلم وبطرائق تأليفه و أثر ذلك في جماليات التخييل الشعري عن طريق إبراز علاقة الشعر بالرسم في محاولة لتمثيل جمالية المسموع بجمالية المشاهد و يلح عبد القاهر الجرجاني على أن معاني النحو في الشعر كالأصباغ في فن التصوير و الرسم . وإذا كانت براعة الرسام تبدو من خلال الأصباغ التي يتخير و موقعها وكيفية مزجها وترتيبها فكذلك الشأن بالنسبة إلى الشعر فإن الإبداع فيه يؤول إلى ما يتوخاه الشاعر من وجوه تنظيم الكلمات سواء من ناحية الموقع أو الترتيب أو التكرار ...الخ ، وذلك لإحداث نغم في القصيدة داخليّ يشد من أزر الإيقاع ويقويه و بتآزر تلك المعطيات يكون وقعه في السمع حسنا وأثره في النفس لطيفا . يقول عبد القاهر "وإنما سبيل هذه المعاني، سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في

---

[1] من أهم الدراسات في هذا المجال يمكن أن نذكر :

- عبد القادر الفاسي الفهري ، البناء الموازي : نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيظاء ، ط 1 ، 1986 .
- أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى و نظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ٧هـ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٤
- عبد الواحد عبد الحميد ، الكلمة في التراث اللساني العربي ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس ، ط ١ ، ٢٠٠٤

الأصباغ التي عمل منها الصورة و النقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير و التدبر في أنفس الأصباغ و في مواقعها ومقاديرها و كيفية مزجه لها و ترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب"[1] وهو ما يمكن أن نسميه حسب سلوم تامر "تصويرا شاعريا "[2] كذلك حال الشاعر في اختيار ألفاظه إذ تكون العناية أوضح في مواقع مثل التسميط و السجع والفاصلة ...الخ لذلك فإن النقد قد أعطى لاتحاد أجزاء العبارة و تناسق دلالاتهـــا و بناء بعضها وفق بعض أهمية خاصة ، وتطلب في تشكيلها ما يحقق في فن الرسم و الزخرفة و النسج وكل ما يقصد به التصوير ولكنه لم يعتن عناية كافية بموقع الأصوات المتوازنة في الكلمة سواء من جهة التجنيس أو الترصيع ولعل مردّ ذلك إلى عدم اشتراطات الموقع بالنسبة إلى هذين المقومين الصوتيين وهو ما تشترطه مقومات صوتية يتجه فيها الاهتمام إلى الصوت الأخير من الكلمة .

و إن من ضمن محققات البنية الصوتية ، البنية الخاصة لكل كلمة أي كل وحدة لغوية ، لا تفعيلة عروضية للبيت و كذلك الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله ثمّ في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من القصيدة . و إن الانسجام بين مكوّناتها الصوتية هو الذي يحقق التوازن في النص .

١ ـ التوازن بين اللفظ و اللفظ

السّجع :

يتضمّن السجع في اللغة ، كما يرى ابن فارس ، معنى الإيقاع والنغم المنظّم[3] فهو يقول : سجع ، أصل يدلّ على صوت متوازن ، من ذلك السجع في الكلام ، وهو

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 71

[2] سلوم تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ص 178

[3] ابن فارس ، مقاييس اللغة ،نشر دار الكتب العلمية ، ص ٢٠١ .

أن يُؤتى به وله فواصل كقوافي الشعر كقولهم " من ذل فلّ ومن مرّ فلّ " وسجعت الحمامة، هدلت ، و الساجع: المستقيم . والمعنى الأول هو المعتمد في الاصطلاح الأدبي . ويقصد به الإيقاع الصوتي ، والإيقاع الحرفي الناتج عن تقسيم الكلام إلى وحدات وفواصل مختومة بحروف موحّدة ، أو متشابهة النظم . والسجع في الشعر وفي النثر على السواء ، وهو في النثر بمثابة القافية في الشعر لأنه يؤدّي إلى ازدواج الكلام المنثور ويجعله أشبه بالشعر [1]

وقد حبّذ الجاحظ السجع في الكلام لما فيه من فوائد إذ يرى أنّ " للكلام المسجوع ميزة سرعة الحفظ ونشاط الآذان لسماعه وصعوبة ضياعه ، وذلك في ما أورده عن عبد الصمد بن الفضل الرقاشي إذ قيل له : لِمَ تُؤْثِرُ السجع على المنثور ، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن ؟ أجاب الرّقاشي : إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد ، لقلّ خلافي عليك ، و لكني أريد الغائب والحاضر و الرّاهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والأذان لسماعه أنشط وهو أحق بالتقدير و بقلّة التفلّت ، وما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيّد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره " [2]

ويؤكّد أبو عثمان عمرو بن بحر أنّ سبب كراهة الأسجاع يعود إلى كون " كهان العرب الذين كانوا في الجاهلية يتحاكمون إليهم فكانوا يتكهّنون ويحكمون بالأسجاع (...) فوقع النهي في ذلك الدهر لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقـيّتها فيهم ، وفي صدور كثير منهم ، فلمّا زالت العلّة زال التحريم " [3] و للرقاشي تعليل للحديث النبوي " أسجع كسجع الكهّان " يقول فيه " لو أنّ هذا المتكلم لم يرد إلا إقامة لهذا الوزن لما كان عليه بأس ، ولكنه عسى أن يكون أراد إبطال حقّ ، فتشادق في الكلام [4]

---

[1] انظر إدريس الناقوري ، المصطلح النقدي في نقد الشعر ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام ، طرابلس ، د ت ، ص ص ٢١٧ - ٢١٨

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٨٧

[3] نفسه ١ / ٢٨٩

[4] نفسه ١ / ٢٨٧

و السجع ، حسب ما رواه رشيد الدين الوطواط في كتابه حدائق السحر في دقائق الشعر ، ثلاثة أنواع : [1]

الأسجاع المتوازية : أو السجع المتوازي ويسمّى أيضا السجع الموازي " وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة مع نظيرتها في الوزن والروي "[2] سمّي بذلك لتوازي الفاصلتن ، أي توافقهما وزنا وتقفية دون رعاية غيرهما من ألفاظ القرينتين، والتسمية يكفي فيها أدنى اعتبار. ومن أمثلته قول الرسول ص : اللّهُمَّ أعْطِ مُنْفِقًا خَلَفًا ومُمْسِكًا تَلَفًا "

ومن أمثلته في الشعر قول المتنبي (البسيط)

فنحنُ في جَزَلٍ والرُّومُ في وَجَلٍ والبَرُّ في شُغُلٍ و البحْرُ في خَجَلِ

ما نلاحظه تساوي الفاصلتين من جهة الوزن والقافية :

خلفا ـــــــــــ تلفا

الوزن: فعل ـــــــــــ فعل

القافية : لـــفا ـــــــــــ لفـــا

و في بيت الشعر :

جزَلٍ ـــــــــــ وَجَلٍ

شُغُلٍ ـــــــــــ جَلِ

---

[1] الوطواط رشيد الدين ، حدائق السحر في دقائق الشعر ، ص ٣٥

[2] الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٥١٦

و السجع مثل القافية ، وسيلته في إحداث وقع البنية الصوتية توازن الصوامت والصوائت ، أو كلاهما وهو ما يتفرد به دونها .

و المتوازي عند صاحب " البرهان " هو أشرف الأقسام ، وهو أن تتفق الكلمتان في الوزن و حروف السجع كقوله تعالى " فيها سرُرٌ مرفُوعَةٌ وأكوابٌ مَوْضُوعَةٌ " [١]

الأسجاع المطرّفة : السجع المطرَّف (بصيغة اسم المفعول) وهو أن تتفق الفاصلتان في حرف الرويّ دون الاتفاق في الوزن أو عدد الحروف " [٢] وهو نفس التعريف الذي يقدمه صاحب البرهان إذ هو عنده " أن يتفقا في حروف السجع لا في الوزن " [٣]

والمطرّف عند الحموي " هو أن يأتي المتكلّم في أجزاء كلامه أو في بعضها بأسجاع غير متّزنة بزنة عروضية ولا محصورة في عدد معيّن بشرط أن يكون رويّ الأسجاع رويّ القافية . كقول أبي تمّام (الطويل)

تجلَّى به رُشْدِي وأثْرتْ به يدِي   و فاضَ به ثِمْدي وأورَى به زِنْدي [٤]

الأسجاع المتوازنة : أو السجع المتوازن وهو أن يراعى في مقاطع الكلام الوزن فقط ، كقوله تعالى : نمارق مصفوفة و زرابيّ مبثوثة " [٥]

وقد رأى القزويني أن السجع ثلاثة أضرب : مطرّف ــ متواز ــ ترصيع

لكنّ الحموي يرى وجها آخر في التقسيم ، إذ يقسّم السجع إلى أربعة أقسام وهي : المطرف ، الموازي ، المشطّر ، المرصّع .

---

[١] الزركشي ، البرهان ، ١ / ٧٥

[٢] الوطواط ، حدائق السحر ، ١٠٦

[٣] الزركشي ، البرهان ، ١ / ٧٥

[٤] الحموي ، الخزانة ، ٢ / ٤١١

[٥] نفسه

وقد انفرد بالنوع الثالث وهو " السجع المشطر " الذي يعني عنده " أن يكون لكلّ نصف من البيت قافيتان مغايرتان لقافيتيْ النصف الأخير ، وهذا القسم مختصّ بالنظم كقول أبي تمام (البسيط)

تدْبيرُ مُعتصِمٍ باللهِ مُنْتقِمٍ   لله مُرْتقِبٌ في الله مرْتَقَبُ [1]

ويعتبر السكاكي السجع ممثلا للجانب اللفظي وهو أحد أركان الفصاحة . يقول : إنّ الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلّة التزيين ويرقيه أعلى درجات التحسّن ، فهاهنا وجوه مخصوصة كثيرا ما يصار إليها بقصد تحسين الكلام وهي قسمان :
قسم يرجع إلى المعنى
وقسم يرجع إلى اللفظ
ومن القسم الثاني الأسجاع وهي في النثر كما القوافي في الشعر " [2]
وقد خلط ابن الأثير بين السجع والفواصل والازدواج، ذكر هذه المصطلحات في النوع الخامس من القسم الثاني من الصناعة اللفظية الذي وسمه بـــ " الموازنة " و قد عرّفها بأن " تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن ، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوييْ الألفاظ وزنا (...) وهذا النوع هو أخ السجع في المعادلة دون المماثلة لأنّ في السجع اعتدالا وزيادة على الاعتدال وهما تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد ، وأمّا الموازنة ففيها الاعتدال الموجود في السجع ولا تماثل في فواصلها ، فيقال إذن كلّ سجع موازنة وليس كلّ موازنة سجعا ، وعلى هذا فالسجع أخصّ من الموازنة (...) ولقد تصفحت القرآن فوجدته لا يكاد يخرج منه شيء عن السجع والموازنة " [3] ولكن ما هي الحدود الفاصلة بين السجع والفاصلة ؟

---

[1] نفسه ، ٣ / ٢٠٣

[2] السكاكي ، المفتاح ، ص ١٧٩

[3] ابن الأثير المثل السائر ، ١ / ٢٧٨

الفاصلة :

لقد سعى الفراء إلى إحداث مفارقة تفصل بين الشعر والقرآن فسمى نهايات الآيات ب" رؤوس الآيات " و قد حاول إظهار الخصوصيات المائزة بين الفاصلة و القافية باعتبار موقع الرأس الذي تشغله كل واحدة منهما وهو ما بنى عليه أبو هلال العسكري متصوره للقافية فجعل منها رأسا للبيت و ذلك في قوله " و لأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة و رونق خير من أن يعلوك "[1] و قد سمى أبو الحسن الأشعري "رؤوس الآيات " بالفواصل مميزا بينها وبين السجع من جهة و القافية من جهة أخرى و لعله أول من قال بنظام الفاصلة و ترسّمه الرماني الذي عرّف الفواصل من حيث هي "حروف مشاكلة في المقاطع توجب حسن الإفهام للمعاني " [2] وعدّ الفواصل بلاغة و الأسجاع عيبا ، وحجته في ذلك أن الألفاظ تابعة للمعاني ، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها " [3] أمّا عبد القاهر الجرجاني فإنه لم يتردد في اعتباره الفاصلة مفصلية في الإيقاع وهي تقع من الآية موقع القافية من البيت [4] و هو ما أكّده ابن قتيبة حين أشار إلى ما في وزن القرآن وفواصله من جمال الصوت و متعة السمع بما يجعله متلوا لا يُمل على طول التلاوة، ومسموعا لا تمجه الآذان ، وغضّا لا يخلق من كثرة الترداد " [5] و بذلك فإن الفاصلة تشترك مع القافية في كونهما تحفظان للنص نظامه الصوتي ، "وتحولان

---

[1] العسكري ، الصناعتين ، ص 139

[2] الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز ، تحقيق محمد زغلول سلام ، ط دار المعارف ، ص ٩٢

[3] نفسه ، ص 90

[4] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 267

[5] ابن قتيبة ، تفسير غريب القرآن ، ص ٤٤٠

دون انسيابه، وتجمعان بين الممتع والمفيد ، إذ تجد فيهما النفس راحة ، واستجدادا لنشاط السمع ، ويجد فيهما العقل حسن إفهام للمعنى [1]

وقد تأكّد أنّ للكلام المسجوع ميزات ثلاث "[2] ، هي:

سرعة الحفظ

تنشيط الأذن للسماع

صعوبة ضياع ما يُحفظ منه

وبذلك وضحت الوظيفة الأساسية لجملة هذه المتصورات التي درسنا في هذا الحيز من البحث مثل الفاصلة والسجع والتوشيع والتسميط ...الخ تقوم بوظائف صوتية لها صلة بالوقع .. جمالية يدركها المتقبل للنص ، لعلّ الوليد بن المغيرة كان أصدق في التعبير عنها بالذوق من محاولة حدها من قبل الدارسين معرفة بقوله يصف وقع القرآن " إن أعلاه لمونق و إن أسفله لمغدق وما هو بقول بشر " و إنّ من أهم المواقع التي يبرز فيها جمال النص القرآني ، الفاصلة باعتبار موقعها من "الجملة القرآنية"، فالفاصلة عند الفرّاء مثلا ، هي الكلمة التي تنتهي بها الجملة ، فهي عنده "رؤوس الآيات " و " آخر الآية " و " آخر الحروف " [3] و الفاصلة عند ابن خلدون هي آخر الآيات ، يقول في ذلك " ... ويسمّى آخر الآيات منها الفواصل إذ ليست أسجاعا ولم يُلتزم فيها ما يلتزم في السجع ولا هي أيضا قواف " [4] و نقل الزركشي قولا للفرّاء يرى فيه أنّ الإيقاع في الفاصلة محدد جوهري . وفي تعليقه على قوله تعالى " وَلِمَنْ خافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ "[1] . وإنما ثناهما هنا لأجل الفاصلة رعاية للتي

---

[1] انظر منصف الوهايبي ، الإيقاع / النظم : محاولة في إعادة تأسيس المصطلح ، مقال منشور ضمن أبحاث المنتدى المصطلحي الدولي ، سوسة 27 – 28 – 28 – 2008

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٨٧

[3] الفراء ،معاني القرآن ، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجّار ، دار الكتب المصورة ، بيروت ، ١٩٥٥ ، ج ٢ ص ١٧٦

[4] ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٥٦٧

[1] الرحمان ، ٤٦

قبلها و التي بعدها على هذا الوزن ، والقوافي تحتمل في الزيادة والنقصان ما لا يحتمله سائر الكلام " [١] . و يتفق الفرّاء مع الزجاج حين يقرّر أنّ أهل اللغة يسمّون أواخر الآي فواصل ، و يجيز الفراء حذف الياءات من الفواصل كما يجيزونه(أهل اللغة) في قوافي الشعر " [٢]

ويعلّق السيوطي على قوله " إذ انبَعَثَ أَشْقَاهَا " (الشمس ١٢) : " إنهما رجلان قدار و آخر معه. ولم يقل أشقياها للفاصلة " [٣]

وقد أحسّ ابن قتيبة بخطورة ما ذهب إليه الفرّاء ووافقه فيه الزمخشري . يبدو ذلك من خلال تعليقه على كلام الفرّاء حين ثنى لفظة جنّة لغرض الإيقاع الموسيقي. وبذلك فالرّأي عنده أنّه جعل الحقيقة في جانب والإيقاع في جانب آخر . وصار المعنى تابعا للإيقاع ، ومن ثمة تحوّل الإيقاع إلى هدف . يقول ابن قتيبة " وهذا من أعجب ما حُمل عليه كتاب الله ، ونحن نعوذ بالله من أن نتعسّف هذا التعسّف و نجيز على الله ، جلّ ثناؤه ، الزيادة والنقصان في رأس الآية ، وإنّما يجوز في رؤوس الآي أن يزيدها هاء للسكت كقوله " وما أدْرَاكَمَا هِيَهْ " (القارعة ١٠) ، وألفا كقوله : " أثاثا ورأيا " (مريم ٧٤) ، أو بحذف همزة من الحرف كقوله " وتَظُنّنْ باللهِ الظّنُونْ " (الأحزاب ١٠) ، أو ياء كقوله " واللَّيلِ إذَا يَسْرِ "(الفجر ٤)، لتستوي رؤوس الآي على مذاهب العرب في الكلام إذا تمّ ، فآذنت بانقطاعه وابتداء غيره لأنّ هذا لا يزيل معنى على جهته ولا يزيد ولا ينقص . وأمّا أن يكون الله عزّ وجلّ وعد جنّتين فيجعلهما جنّة واحدة من أجل رؤوس الآي فمعاذ الله " [٤]

ويقسم الرماني الفواصل ، حسب وقعها في السمع ، إلى قسمين :

---

[١] الزركشي ، البرهان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، 1 / 65 وهو ما ذهب إليه قبله الفراء ج 2 ص 179

[٢] الفرّاء ، معاني القرآن وإعرابه ، تحقيق عبد الجليل عبده شلبي ، ط بيروت ١ / ٣٩١

[٣] السيوطي ، الإتقان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث بالقاهرة ، ط ٣ ، ص٣ / ٢٩٩

[٤] ابن قتيبة ، تفسير غريب القرآن ، ص ٤٤٠

فواصل متجانسة الحرف الأخير : و مثلها قوله تعالى " طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى إلاّ تذكرة لمن يخشى " (طه ١و٢) و كقوله " الطور وكتاب مسطور " (الطور ١ و ٢)

فواصل متقاربة الحرف الأخير : مثل ذلك في تقارب حرفي الميم والنون في قوله تعالى " الرحمان الرحيم مالك يوم الدين " (الفاتحة ٢ و ٣) و في تقارب حرفي الدال والباء في نحو قوله تعالى " ق والقرآن المجيد ثمّ قال " هذا شيء عجيب " (ق ١ و ٢)

ويبرر الفائدة من الفواصل إذ إنها تـــفيد بجوار المعنى و حسن الإيقاع " دلالتها على المقاطع و تحسينها الكلام بالتشاكل و إبداؤها في الآي بالتناظر " [1]

ولم يجعل أبو هلال العسكري حدّا فاصلا بين مصطلحات " السجع " و " الازدواج " و " الفواصل " فكلها عنده مجتمعة في تصور واحد . بل إنه سمّى الازدواج سجعا و السجع فواصل ، على أنه عندما يستشهد بالآية يسمّي ما بها فاصلة لا سجعا [2]

وقد تبعه في ذلك ابن سنان الخفاجي الذي جمع السجع و الازدواج والفاصلة تحت متصور واحد في قوله " ومن المناسبة بين الألفاظ في الصيغ ، والسجع ، والازدواج.

ويحدّ السجع بكونه " تماثل الحروف في مقاطع الفصول " ويوضّح أنّ بعض الناس يذهب إلى كراهة السجع و الازدواج في الكلام و بعضهم يستحسنه و يقصده كثيرا (...) أمّا مذهبي في ذلك فإنّ السجع محمود إذا وقع سهلا متيسّرا بلا كلفة ولا مشقة وبحيث يظهر إن لم يُقصد في نفسه ولا أحْضَره إلاّ صدق معناه دون موافقة لفظ ، ولا يكون الكلام الذي قبله إنّما يُتخيَّل لأجله، وورد ليصير وصلة إليه " [3] ويخصّ الفواصل بقوله " إنّهم سمّوها فواصل ولم يسمّها أسجاعا ، وفرّقوا فقالوا " إنّ السجع هو الذي يقصد في نفسه، ثمّ يُحمل المعنى عليه ، والفواصل التي تتبع المعاني ، ولا

---

[1] نفسه ص ٩١

[2] العسكري ، الصناعتين ، ص ٢٦٦

[3] ابن سنان الخفاجي ، سرّ الفصاحة ، ص ١٦٣

تكون مقصودة في أنفسها ، وقال عليّ بن عيسى الرماني : إنّ السجع عيب والفواصل بلاغة ، على الإطلاق ، فخلط ، لأنه إن أراد بالسجع ما يكون تابعا للمعنى و كأنّه غير مقصود ، فذلك بلاغة والفواصل مثله ، وكما يعرض الفواصل في السجع عند طلب تماثل الحروف ، كذلك يعرض في الفواصل عند طلب تقارب الحروف ، وأظنّ أن ما دعا أصحابنا إلى تسمية كلّ ما في القرآن فواصل ، ولم يسمّوا ما تماثلت حروفه سجعا ، رغبة في تنزيه القرآن عن الوصف اللاحق بغيره في الكلام المروي عن الكهنة وغيرهم . وهذا غرض في التسمية قريب فأمّا الحقيقة ما ذكرناه ، لأنه لا فرق بين مشاركة القرآن لغيره من الكلام في كونه مسجوعا، وبين مشاركة جميعه في كونه عرضا وصوتا وحروفا وكلاما وعربيّا ومؤلّفا .. ولا فرق بين الفواصل التي تتماثل حروفها في المقاطع وبين السجع " [1] ولكن شغف ابن سنان الخفاجي بالتميّز في الرأي ، حتى عن الذين ينتسبون إلى فرقته:المعتزلة التي حمل لواءها وحمّل نفسه نصرتها ، أوقعه هذه المرة في التناقض حين يرفض رأي الرماني ، وهو المعتزلي ، القائل بأن مأتى الإعجاز من جهة تلاؤم القرآن في الطبقة العليا وذلك في قوله متحدثا عن الرماني "وأمّا قوله إن القرآن من المتلائم في الطبقة العليا و غيره في الطبقة الوسطى وهو يعني بذلك جميع كلام العرب ، فليس الأمر على ذلك ولا فرق بين القرآن وبين فصيح الكلام المختار في هذه القضية ، ومتى رجع الإنسان إلى نفسه و كان معه أدنى معرفة بالتأليف المختار و جد أن في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه"[2] و لكنه سرعان ما ينسى كلامه هذا حينما يناقشه في مسألة التمييز بين فواصل القرآن و أسجاع العرب بناء على نفس الآيات المستحضرة يقول" فأما القرآن فلم يرد إلا المحمود لعلوه في الفصاحة " [1] ثم إن رأيه الذي ساق يخالف مبدأ جوهريّا في التصور الاعتزالي ألا وهو مبدأ الصرفة .

---

[1] ابن سنان ، سرّ الفصاحة ، ص ص ١٦٥ – ١٦٦

[2] نفسه ٩١

[1] نفسه ص ١٦٦

لقد كانت الظاهرة السجعية في القرآن محلّ خلاف بين الخائضين في مسائل الإعجاز إذ أصر فريق منهم على اعتبار الوحدات اللفظية في أواخر الفقرات المسجعة فواصل ، رغبة منهم في تمييزها عن سائر المقاطع في حين اعتبر فريق أخر أن هذه المسألة زائفة نظرا إلى أن المبدأ في ذلك واحد ، وقد أجمل الباقلاني القول في رأي الفريقين : "ذهب أصحابنا كلهم إلى نفي السجع من القرآن و ذكره أبو الحسن الأشعري في غير موضع من كتبه ، وذهب كثير ممن يخالفهم إلى إثبات السجع في القرآن ، وزعموا أن ذلك ممّا يبيَّن به نهج الكلام ، وأنه من الأجناس التي يقع فيها التفاضل في البيان والفصاحة كالتجنيس والالتفات و ما أشبه ذلك من الوجوه التي تعرف بها الفصاحة " [1]

وينسب السيوطي للجاحظ قوله " سمّى الله تعالى كتابه اسما مخالفا لما سمّى العرب كلامهم ، على الجملة والتفصيل : سمّى جملته " قرآنا " كما سمّوا " ديوانا " وبعضه " سورة " كـ " قصيدة " و بعضها " آية " كـ " البيت " وآخرها " فاصلة " كـ " قافية " [2]

و قد أطلق أبو الحسن علي بن عيسى الرماني مصطلح "الفواصل " ورفض مصطلح " السجع " لأن الفواصل بلاغة و الأسجاع عيب و ذلك أن الفواصل تابعة للمعاني أمّا الأسجاع فالمعاني تابعة لها (...) وقبح ذلك وعيبه بيّن لمن له أدنى فهم ، فمن ذلكم ما يحكى عن بعض الكهان " الأرض والسماء و الغراب الواقعة بنقعاء ، لقد نفر المجد إلى العُشراء " (...) فهذا أغثّ كلام يكون وأسخفه ، وهو تكلّف المعاني من أجله ، وجعلها تابعة له من غير أن يبالي المتكلم بها ، ما كانت (...) و الفرق بين الفواصل والسجع ، أنّ الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني ، بينما السجع ليس فيه إلاّ الأصوات المتشاكلة ، كما ليس في صوت الحمامة إلا الأصوات المتشاكلة " [1] فإذا كان السجع وما حواه مؤتلفا من أصوات

---

[1] الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ص ٨٣

[2] السيوطي ، الإتقان ، ج ١ / ص ١٤٣

[1] الرماني ، النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز ، تحقيق محمد زغلول سلام ، ط دار المعارف ، ص ٩٠

متشاكلة هي التي تعمل على إحداث التوازن بين الألفاظ ، فإن التسميط يأتلف من ألفاظ ذات بنية تركيبية وصوتية هي المسؤولة عن إحداث نغمية في البيت .

التسميط :

وهو عند ابن رشيق "مشتق من السمط ، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما ، ثمّ تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا ، ثمّ تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبهها أو نحو ذلك ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته ، وتصنع به كما صنعت أوّلا إلى أن يتم السمط هذا هو المتعارف عليه عند أهل الوقت " [1]

ويمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من التسميط وفق متعلقاته شطر أو بيت أو قصيدة

تسميط الشطر : هذا النوع من التسميط لا يمكن النظر فيه إلا في إطار البيت باعتباره وسيلة يحقق لها البيت تسميطه ، ولكن ذلك لا يمنع الحديث عن تسميط الشطر مادامت الأمثلة الشعرية تسعف بتحقيق مبدإ إستقلال كل شطر بقافية متميزة عن الشطر الثاني ، من ذلك قول الشاعر (المتقارب)

وَهُوبٌ، مَهيبٌ ، رَحيبُ الفَنَــاءِ ربيعٌ ، مرِيعٌ ، رفِيعُ العِمَادِ

ـــ أ ـــ أ ـــ ب ـ ج ـــ ج ـــ ج ـ د

فقد بُني البيت بناءً يتساوى فيه الشطران : من جهة البنية الصرفية و البنية الوزنية

وهوب مهيب رحيب الفناء

ربيع مريع رفيع العماد

وهو ما يحقق تضافرا في البنى الصوتية من أجل خلق نغمية تساهم في إحداث جمالية في القصيدة حين تُنشد و تكثيف الدلالة حين تُقرأ .

---

[1] ابن رشيق ، العمدة ١ / ١٨١

تسميط البيت : يعرف ابن أبي الإصبع تسميط البيت بقوله " و هو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت"[1]

ومن خلال الأمثلة الواردة في المصادر التي نعتمد يمكن تقسيمه إلى قسمين :
أ – و نمثل له بقول مروان بن أبي حفصة آنف الذكر (الطويل)

همُ القَوْمُ إنْ قَالُوا أصَابُوا ، وإن دُعُوا أجَابُوا وإن أعْطَوْا أصَابوا وأجْزَلُوا
ـــــ ب ــــــــــ أ ــــــــــــ أ ــــــــــ أ ـــــ ب

تبدو الجملة الشعرية في هذا البيت مشاكلة للجملة النحوية ساهم التضمين الحاصل بين شطريه امتداد الجملة النحوية على حساب حدود الشطر . وقد عــوّض الشّطر بجمل شرطية ثلاث متفقة في الوزن العروضي و نهايات الجمل .

إنْ قَالُوا أصَابـُوا
وإن دُعُوا أجَابُــوا
وإن أعْطَوْا أصَابوا
ثمّ تساو آخر في الوزن بين همُ القَوْمُ / وأجْزَلُوا

وبذلك فإن التسميط يساهم في تكثيف البنية الصوتية و إحداث نغمية في القصيدة لا تخفى .

ب – و قد أطلق ابن أبي الإصبع على هذا النوع مصطلح "تسجيع التقطيع" وصنع له من الشعر مثلا بقوله (البسيط)

و أسْمَرُ مُثْمِرٍ بِمُزْهِرٍ نَضِرٍ من مُقْمِرٍ مُسْفِرٍ عن مَنْظَرٍ حَسَنٍ
ـــــ أ ـــ أ ـــ أ ـــ أ ـــــ أ ـــ أ ــــ أ ـــ ب

و بيت امرئ القيس الذي يستشهد به ابن أبي الإصبع في غير هذا الموضع [1]

---

[1] ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير ، ص ٢٩٥ و انظر كذلك خزانة الأدب ص ٤٣٤

يمكن أن يكون مثلا في هذا المجال (المتقارب)

أَفَادَ فَجَادَ وَسَادَ فَزَادَ وقَادَ فذَادَ وعَادَ فَأَفْضَلْ
ـ أ ـ أ ـــ أ ـــ أ ـــ أ ـــ أ ـــ أ ـــ ب

تسميط القصيدة : و يعتمد المسمط التصريع في كل الأبيات ومن أنواعه التي ذكرها ابن رشيق " أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرّع ثمّ يأتي بأربعة أقسمة على غير قافية ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ومن أمثلته ما ينسب إلى امرئ القيس (الطويل)

توهَّمْتُ من هِنْدٍ مَعَالِمَ أطْــلَالِ عفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ في الزَّمَنِ الخَالي
مرابعُ من هِنْدٍ خَلَتْ ومَصَايفِ يصيحُ بمَغْنَاهَا صَــدًى وَعَـــوازِفِ
وغيَّرَها هَوْجُ الرِّيَاحِ العَوَاصِفِ و كــلُّ مِسَـــــفٍّ ثم آخَـــرَ رَادِفِ
بأسْحَمَ من نوءِ السِّماكيْنِ هَطّالِ

يعد المسمّط إرهاصا يحمل ملامح الموشح لشدة الشبه بين المسمّط في صورته المنسوبة إلى امرئ القيس و المستهلة بمطلع و بين الموشح التام ، ولو أن الناظم كرر القافية مرتين بعد الأقسمة الفائية أي "مصايف" و "عوازف" و "العواصف" لأصبحت المصمتة موشحا تاما [2]

إن التسميط يعمل على إقامة التوازن بين الأشطر في البيت أفقيا أوعموديا على مستوى القصيدة و هو ما يختصّ به "ردّ الأعجاز على الصدور" أو "المشاكلة" كما يسميها فريق من النقاد .

---

[1] ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير ، ص ٣٨٦ . يورده مثلا في باب الموازنة

[2] انظر جمال الدين بالشيخ ، الشعرية العربية ، ص ٢٠٣

٢ ـ التوازن بين اللفظ و سياقاته

المشاكلة

تضافرت علامات كثر لخدمة متصور المشاكلة ، من هذه المصطلحات : "المزاوجة " و "التصدير" و "رد الأعجاز على الصدور" و "الترديد" و "المقابلة" وهي مصطلحات تلتقي في ذات المتصور التقاء كليا أو جزئيا لتصوير التناسب الحاصل في الكلام .

و المشاكلة عند عبد الله بن المقفع ، في ما يرويه الجاحظ هي التناسب في النظم، والتلاؤم في الألفاظ مع السياق ، يقول : " ... وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك ، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته "[١]

و يوضح المبرّد هذا الحد بالتمثيل له من خلال بيت للكميت (البسيط)

و قد رَأَيْنَا بها حُورًا منعَّمَةً　　　بِيْضًا تَكَامَلَ فيها الدَّلُّ والشَّنَبُ

ثم يورد تعليق أحد السامعين " فثنى نصيب خنصره ، فقال له الكميت : ما تصنع؟ فقال أحصي خطأك ، تباعدت بين قولك " تكامل فيها الدلّ والشنب " .

ويعلّق المبرّد " والذي عابه نصيب من قوله " تكامل فيها الدلّ والشّنب" قبيح جـــدا، و ذلك أنّ الكلام لم يجر على نظم ولا وقع إلى جانب الكلمة و ما يشاكلها و أوّل ما يحتاج إليه القول ، أن ينظم على نسق ، و أن يوضع على رسم المشاكلة.

---

[١] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ١١٥

أمّا ابن طباطبا فقد جعل من المشاكلة عنصرا من عناصر الخلق الفني القائم على المراجعة و التدبير " [1] و إلى ذات المعنى يشير ابن الأثير وابن سنان الخفاجي و قد ذهب الزجاج إلى حدّ المشاكلة حدّا نحا فيه منحى لغويّا من خلال تعليقه على الآية " اللهُ يستَهْزِئُ بِهِمْ " (البقرة ١٤ – ١٥) يقول " يجوز ، وهو الوجه المختار عند أهل اللغة ، أن يكون معنى يستهزئ بهم يجازيهم على هزئهم بالعذاب ، فسمّى جزاء الذنب باسمه . كما قال عزّ وجلّ " وجزَاءُ السَّيِّئَةِ سيِّئةٌ مِثْلُهَا " (الشورى ٤٠) فالثانية ليست سيئة في الحقيقة ، ولكنها سميت "سيئة" لازدواج الكلام " [2]

في حين وسع الرماني دائرة المصطلح مع اعتبار المشاكلة جزء من الجناس لأنّ الجناس عنده على وجهين مزاوجة ومناسبة .

ويطلق ابن المعتز مصطلح "ردّ الأعجاز على ما تقدمها" على نفس متصور المشاكلة ، ويلتقط العسكري هذا المذهب في التعريف ليطلق مصطلح "ردّ الأعجاز على الصدور" على المشاكلة و هو ما استفاد منه الباقلاّني فسمّى المصطلح بالإفراد عوضا عن الجمع الذي ورد في مصطلح العسكري وكذلك قدامة ، وهو "ردّ العجز على صدره"

وقد استفاد ابن رشيق أيضا من هذا التعريف إذ أطلق على المشاكلة مصطلح "التصدير" الذي يعرّفه بردّ أعجاز الكلام على صدوره ، فيدلّ بعضه على بعض، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة و يكسوه رونقا و ديباجة و يزيده مائية وطلاوة " [3] و لكن عبد القاهر الجرجاني لا يرى في المشاكلة مجرد الالتزام بإيقاع معين فحسب ، و يبدو ذلك في قوله " ... وهكذا يكون الأمر أبدا كلما زدت شيئا ، وجدت المعنى قد صار غير الذي كان ، ولذلك صلحت المجازاة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقا في الشرط ، وتعدّى إلى شيء في الجزاء ، كقوله

---

[1] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ١٦٥

[2] الزجاج ، معاني القرآن و إعرابه ، ١ / ٥٦

[3] ابن رشيق ـ العمدة ص ٣١٢

تعالى "إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لأَنْفُسِكُمْ " (الإسراء ٧) مع العلم أن الشرط ينبغي أن يكون غير الجزاء ، من حيث كان الشرط سببا والجزاء مسببا ، وأنه محال أن يكون الشيء سببا لنفسه وهو بذلك لا يقصد قدرة الكلمة وهي في الموقع الثاني على إضافة معنى إلى موقعها الأول و هي مفردة ، إنما تأتي إليها الإضافة بعامل خارج عنها ، وفي المثال الذي تقدم ، يتمثل هذا العامل في مركّـب الجرّ (إلى أنفُسِكُمْ) و المشاكلة عند السكّاكي " أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته " [1] وهي عند صاحب الخزانة مقاربة لهذا المفهوم إذ يرى أنّ "المشاكلة في اللغة هي المماثلة و الذي تحرر في هذا المصطلح عند علماء هذا الفن أنّ المشاكلة هي ذكر الشيء بغير لفظه لوقوعه في صحبته كقوله تعالى "وَجَزَاءُ السَّيِّئَةِ سيئةٌ مثلها "

و إنما الجزاء عن السيئة في الحقيقة غير سيئة ، والأصل : وجزاء سيئة عقوبة مثلها . و قد وردت المشاكلة في لفظة "سيئة" الثانية ، فماثلت الأولى في الصوت و خالفتها في المعنى ، إذ وقعت في مكان لفظة أخرى هي "عقوبة" وهو تنويع على التجنيس ، على حدّعبارة الرماني ، لذلك فإن تحقق البنية الصوتية في المشاكلة إنما يتمّ بالتوازن الصامتي.

ومن المشاكلة قول عمرو بن كلثوم (الوافر)

ألا لا يجهلَنْ أحدٌ علينَا فنَجهلَ فوقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَ

أي فنجازيه على جهله ، فجعل لفظة نجهل موضع فنجازيه لأجل المشاكلة " [1] وردت المشاكلة في لفظة "نجهل" التي وردت في العجز لتحدث موازنة صوتية مع لفظة أخرى وردت في الصدر وكانت بالنسبة إليها كالمولّد وهي "يجهلن " .

[1] السكاكي ، المفتاح ، ١ / ١٧٩

[1] الحموي ، الخزانة ، ٢ / ٢٥٢

و يجمع أسامة بن منقذ بين "المشاكلة" و"الترديد" و "التصدير" و " ردّ أعجاز البيوت على صدورها " في الدلالة على نفس المتصور [1] . و يأتي ابن الأثير مستفيدا من كل سابقيه محاولا تعليل الجمع بين شتات مصطلحات على صعيد المشاكلة فيقول " و هذه الأبواب مادتها واحدة ، لكن فرّق أهل البديع بينها بفروق، وقالوا الترديد ، ما تردد لفظه في البيت ، سواء كان أوّلا أو آخرا ، والتصدير ، ما كان أحد اللفظين في صدر البيت والآخر في عجزه ، وهو أيضا المسمّى " ردّ الأعجاز إلى الصدور" ، أمّا "التعطّف" فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأول و الأخرى في المصراع الثاني .

التعطف :

يعرفه صاحب الطراز بقوله إنما سمي بهذا الاسم لأن "صاحبه يتعطف فيه على الكلمة فيكررها مرتين ، ومنه تعطفت الناقة على ولدها إذا كانت ترضعه مرة بعد مرة " [2] و هو عند أبي هلال العسكري " أن تذكر اللفظ ثم تكرره و المعنى مختلف"[3]، ويضيف ابن أبي الإصبع إلى بقية التعريفات التأكيد على موقع التعطف فيقول " وقد تقدّم أن التعطف كالترديد في إعادة اللفظة بعينها في البيت ، وأن الفرق بينهما بموضعهما و باختلاف التردد ، و ثبت أن التعطف لا بد وأن تكون إحدى كلمتيه في مصراع و الأخرى في المصراع الآخر " [1] وقد وافقه في ذلك ابن حجة الحموي الذي يرى أن " التعطف شبيه بالترديد في إعادة اللفظة بعينها في البيت ،

---

[1] انظر أسامة بن منقذ ، البديع ، ص ٥١

[2] الطراز ، ٣ / ٨٣

[3] العسكري ، الصناعتين ، ص ٧٤

[1] ابن أبي الإصبع تحرير التحبير ، ٢ / ٢٥٧

والفرق بينهما أن التعطف شرطه أن تكون إحدى كلمتيه في مصراع و الأخرى في مصراع آخر " [1]

إن التعطف بهذا المعنى قد لا يخدم متصور تجزئ الوحدة إلى وحدتين أو أكثر باعتبار أنه يقوم على ترديد لفظ واحد مرتين مع اشتراط أن يكون كل لفظ في شطر من شطري البيت ، ولكن هذا اللفظ المكرر إن غدا لفظين أو أكثر فإنه بذلك يفرض نوعا من التجزئة يكون شطراها

ومن أمثلة التعطف المركب من لفظين قول أبي تمام (البسيط)

فلقيتُ بينَ يديكَ حلو عطائهِ ولقيتَ بين يديَّ مرَّ سؤاله

و قد يكون التعطف بأكثر من ذلك في مثل قوله (المتقارب)

و كنتُ أرَاهُ بعيْنِ الرَّئيسِ وكان يرَانِي بعيْنِ الإخَاءِ

إن هذا المعنى الثاوي تحت متصور التعطف يمكن أن يخدم عمل التجزيء القائم على الموازنة بين اللفظة واللفظة وهو يلتقي مع مصطلح الترديد في مفهومه العام غير أن التعطّف موقعيّ بالأساس تحقق فيه اللفظة التوازن بالتعاود الصوتي من جهة والاختلاف الدلالي من جهة أخرى. و لعل مصطلح "التطريز" لا يخرج عن هذا المجال في دراسة التوازن اللفظي

التطريز (التوشيع)

يعرف العسكري التطريز بقوله "هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطراز في الثوب " [1] و يلتقط أسامة بن منقذ هذا

---

[1] الحموي ، خزانة الأدب ٢ / ٣٩٣

التعريف ، ويفسر "كلمات متساوية" بـــ "مواضع متقابلة" . يقول "قال صاحب الصناعتين : هو أن يأتي في الأبيات مواضع متقابلة كأنه طراز" [٢] و يختار العسكري للتطريز مثلا قول أحمد بن أبي طاهر وهو ، حسب رأيه ، أحسن ما جاء في التطريز (البسيط)

إذا أبو قاسمٍ جادتْ لنَا يَدُهُ لم يحمَدِ الأجْوَدَانِ : البَحرُ والمَطَرُ
وإن أضَاءتْ لنا أنْوَارُ غُرّتِهِ تضَاءَلَ الأنْوَرَانِ : الشَّمْسُ والقَمَــرُ

فالتطريز أو التوشيع حصل في الكلمات التالية :

الأجْوَدَانِ : البَحرُ والمَطَرُ
الأنْوَرَانِ : الشَّمْسُ والقَمَــرُ

يتحقق التطريز في الأصل في المستوى الأفقي. ولكن مع ذلك لا يمكن التغاظي على التوازن الصوتي الذي يتحقق على المستوى العمودي ، إذ نلاحظ توازنا بين : الأجودان " و "الأنوران" وهو توازن تكفله مستويات متعددة (توازن صائتي و صامتي ووزني ..)

و بين "البحر" و "الشمس" ويكفله هذا التوازن الوزن العروضي

و بين "المطر" و"القمر" و يكفله توازن متعدد المستويات .

و قد رأى المتأخرون من النقاد أن يخصّوا بنية التوازن والتعادل الواردة في الأبيات السابقة بمصطلح "**التوشيع**" وذلك حرصا منهم على ضبط موقعها المتمثل في آخر الشطر الثاني[١] . و التوشيع عند الحموي "مأخوذ من الوشيعة وهي الطريقة الواحدة في البرد المطلق فكأن الشاعر أهمل البيت إلا آخره ، فإنه أتى فيه بطريقة تعدّ من

---

[١] العسكري ، الصناعتين ، ص ٦٤

[٢] أسامة بن منقذ ، البديع ، ص ١٦٤

[١] انظر في ذلك كتاب البنية الصوتية في الشعر لمحمد العمري ، ص ١٨٤ وما بعدها

المحاسن (...) و هي أن يتكلم المتكلم أو الشاعر باسم مثنى في حشو العجز يأتي بعده باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى ، يكون الآخر منهما قافية بيته أو سجعة كلامه ومثاله مما جاء في السنّة الشريفة :"يشِيبُ المَرْءُ وتَشِيبُ مَعَه خِصلَتَانِ : الحِرْصُ وطُولُ الأَمَلِ .

ومن الشعر قول الشاعر (البسيط)

أُمسِي وأُصبِحُ من تذْكَارِكُمْ وَصِبًا   يُرْثِي لِيَ المُشْفِقَانِ: الأَهْلُ والوَلَدُ
قد خدَّدَ الدَّمْعُ خَدِّي من تذكّرِكُـم   واعتَادَنِي المُضْنِيانِ الوَجْدُ والكَمَدُ
وغابَ عنْ مُقْلَتِي نَوْمِي لغَيْبَتِكُـم   وخَانَني المُسْعِدانِ الصَّبْرُ والجَلَـدُ
لم يبْقَ غيْرَ خَفِي الرُّوحِ في جَسَدي   فِدًى لك الباقِيَانِ : الرُّوحُ والجَسَدُ

ومن هذه الأمثلة قول البحتري (الكامل)

ثلاثةٌ في أرْضِهَا تَعْلُو السَّمَاء [1]   إفْضَالُهُ ، وجَدَاه ، والإنْعامُ
وثلاثةٌ تغشَاك مهمَـا نلتَـهُ   إرْفَادُه ، والمَنُّ ، والإكْـرَامُ
و ثلاثةٌ قد جَانبتْ أخْـلَاقَه   قولُ البذَا ، والزُّورُ ، والآثَامُ
و ثلاثةٌ في العزْمِ من أفْعَالِهِ   تدبيرُهُ ، والنَّقضُ ، والإبْرَامُ

يمكن القول بأن التطريز يقدم خطاطة مهيكلة للقصيدة من خلال تحديده الموقع والصيغ الوزنية المناسبة ، "فلا يبقى بعد ذلك سوى إنجاز القصيدة في تلك الحدود "[1] ولئن حاول المتأخرون من أمثال الحموي وابن أبي الإصبع ربط التطريز بالقافية ، فإن أمثلة أخرى من الشعر لم تسعف هذا التحديد بالاستقرار بل إنه ظل رجراجا

---

[1] في الأصل "يعلو السماء ثلاثة في أرضها " و قد بدا لنا هذا الإثبات غير منسجم مع غيره من صدور الأبيات اللاحقة لذلك أثبتّ هذا المقترح. ولا نتصور أن الشاعر قد لجأ إلى هذه الصيغة مراعاة لتحقق الوزن إذ أن إضافة حرف استئناف كفيل بأن يحل الإشكال .

[1] محمد العمري ، البنية الصوتية للشعر ، ص ١٨٥

غير ثابت. وسواء كان التوشيع بلفظين أو ثلاثة فإن قيمته الصوتية لا تتغير ، وهو التضافر مع بقية المقومات الصوتية في تأسيس البنية الصوتية للقصيدة وهو ما سنسعى إلى توضيحه في الفصل الموالي الموسوم بـــ "التوازن في مستوى النظم" .

خاتمة الفصل الثاني:

إن اللفظ يتجاذبه في النقد والبلاغة رافدان : رافد الصيغة و رافد الموقع

على مستوى الصيغة : ونقصد به حسن الملاءمة بين الحروف في توليف اللفظة ، وإن التلاؤم يقع في الكلام على أنحاء متفرقة ، منها " أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها و ائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاحقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج ، مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكلا ، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال ، فتكون الواحدة في نهاية الابتذال و الأخرى في نهاية الحوشيّة و قلة الاستعمال ، ومنها أن تتناسب بعض صيغاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى ، مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها ، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلام أليق بها من من كل ما يمكن أن يوضع موضعها "[1] كما يؤكد النقاد ضرورة توفر الانسجام بين مكونات اللفظة الواحدة من جهة وانسجام اللفظة مع بقية مفردات الجملة النحوية أو الجملة الشعرية ، حسب القام ، وذلك إمّا بمراعاة ما عرف من اعتماد تباعد المخارج وانتقاء اللفظ وفق الانسجام الصوتي المتلائم الذي لا يحدث ، عند التلفظ به ، توعّرا أو صعوبة من ذلك حشد المبتذل بجوار الحوشيّ أو توليف الكلم على قاعدة التجنيس و الترصيع أو الاشتقاق والسجع و التسميط ...الخ دون مراعاة قاعدة التلفظ التي سعى النقاد والبلاغيون إلى حشد الأمثلة لبيانها وهي أن ما يُكره في توليف الحروف يُكره في نظم الكلم سواءً في المماثلة كان أم في المضارعة و قد يتحقق التناغم المطلوب " بعدل صيغة هي أحق بالوضع منها ، وإما بالحيدة عن معنى تقصر العبارة عنه إلى معنى مؤدّ عن مثل تأديته تطول العبارة عنه ، ومن ذلك إيثار حسن الوضع و تجنّب

---

[1] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٢٢

ما يقبح من ذلك. فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في موادّ لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام ، . وربما دل بذلك في بعض المواضع أو الكلام على آخره . و من ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب و تناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب و له به علقة ، وحمله عليه في الترتيب . فإنّ هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا و حسن ديباجة واستدلالا بأوله على آخره . ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ ... شتيتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض " [١] لقد سعى حازم إلى جمع الصيفات الواجب مراعاتها في بناء اللفظة مع ضرورة تحسينها .

كما شددوا على التسهّل في العبارة و ترك التكلّف المتحقق بضعف تطالب الكلم أو بزيادة ما لا يحتاج إليه أو نقص ما يحتاج من اللفظ لأداء المعنى .وقد عزوْا حسن التلاؤم العائد إلى الصيغة ، إلى طلب السهولة في نسق الكلام مع تزيينه باعتماد المؤاخاة فيه و تحقق التوازن بإحدى الصيغ التي أوردها النقاد والبلاغيون ، وقد أبانوا في ذلك على قدرة في تمحيص الظواهر واشتقاق المصطلح لكل عارض منها من غير مشاحّة في الألفاظ .

على مستوى الموقع : وقد أوضح عبد القاهر ذلك في قوله : " ... فإنا نرى اللفظة في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها، فيما لا يحصى من المواضع، وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير.. وجملة الأمر هنا إنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقاً معناها بما يليها" [٢]

وتتأكد قيمة الموقع من خلال حدّ المصطلحات التي درسنا في هذا الحيز من البحث مثل الفاصلة و السجع والتسميط و المشاكلة والتعطف والتوشيع ...الخ وكلها مصطلحات لا تكتسب فاعليتها الصوتية إلا من خلال موقعها ، من ذلك مثلا تعريف التعطف بتأكيد ابن أبي الإصبع موقع التعطف بقوله " وقد تقدّم أن التعطف كالترديد

---

[١] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص 224

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، 170 – 171.

في إعادة اللفظة بعينها في البيت ، وأن الفرق بينهما **بموضعهما** و باختلاف التردد ، و ثبت أن التعطف لا بد وأن تكون إحدى كلمتيه في مصراع و الأخرى في المصراع الآخر " [1] من ذلك أيضا حدّ العسكري التطريز بقوله "هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن ، فيكون فيها كالطراز في الثوب " [2] و يلتقط أسامة بن منقذ هذا التعريف ، ويفسر "كلمات متساوية" بـــ "**مواضع متقابلة**" . يقول "قال صاحب الصناعتين : هو أن يأتي في الأبيات مواضع متقابلة كأنه طراز " [3]

وقد سعى بعض النقاد إلى بيان أهمية الموقع بالإشارة إلى قيمته التوازنية في مستوى الجملة النحوية أو الجملة الشعرية ، وهو ما عبرنا عنه بالتوازن الأفقي المتحقق أصلا بإحدى الصيغتين للتوازن : التوازن الصائتي المتجسد في الترصيع و التوازن الصامتي المتمثل في التجنيس .

---

[1] ابن أبي الإصبع تحرير التحبير ، ٢ / ٢٥٧

[2] العسكري ، الصناعتين ، ص ٦٤

[3] أسامة بن منقذ ، البديع ، ص ١٦٤

الفصل الثالث :

التوازن في مستوى النظم

إن القيمة التوازنية للكلمة لا تقتصر عليها وهي مفردة ، بل تمتدّ إلى موضعها من الجملة الشعرية ، وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق و تجاوب في النغم أو تنافر فيه . كما أن الكلمة الواحدة "لا تشجو، ولا تُحزن، ولا تتملك قلب السامع، إنما ذلك فيما طال من الكلام، وأمتع سامعيه، بعذوبة مستمعه، ورقة حواشيه" [1] فقد نظر النقاد العرب إلى التركيب سواء اللغوي منه أو البلاغي ، ويقصد بالتركيب اللغوي ما قد يحمله الشعر من تقديم وتأخير، أو أخطاء نحوية وغيرها . أما التركيب البلاغي فهو ما يحمله الشعر من أساليب بلاغية يعتمد عليها الشاعر، وقد أخذ هذا الجانب حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد .

فالتوازن إنما يتحقق في مستوى النظم، في التحام أجزائه عند اقترانها ببناء القصيدة عمودياً على مستوى الأبيات، وليس أفقياً ، على مستوى البيت الواحد، فقط، وما يصدر عنه من أثر إيقاعي ، وكذلك مشاكلة اللفظ للمعنى واقتضائهما للقافية، من جهة تركيب البيت و ما يرافقه من تلوين صوتي .

إن القصيدة باعتبارها عملا إبداعيا مشدودا إلى قوانين تسنده وتغذيه تقوم على الانتظام الذي يلفها من جانبين: أفقي وعمودي . وتتحكم في بنائها ضرورتان: ضرورة التأليف بين الألفاظ ، وضرورة تناسب هذه الألفاظ مع أزمان التلفظ بها، وهو ما يشكل التوازن . فالشاعر وهو يبني قصيدته يقوم بعمليتي تخيّر لمواد قصيدته: تخيّر الألفاظ وتخير الوزن الملائم و هو في كل ذلك يسعى إلى إيجاد التناسب بين جملة مقومات البنية الصوتية سواء ما كان منها أفقيّا أو عموديّا .

---

[1] ابن جني، الخصائص، 1 /28.

التوازن الصوتي الأفقي

التقطيع النظمي و التمفصل الدلالي

اعتبر فصيل من النقاد البيت وحدة مكتفية بذاتها كالحلقة متصلة الطرفين ، وهو ما يقرره ابن خلدون بقوله "و أما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة و الساكنة، و يفصّلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلا ، ويكون كل جزء منها مستقلا بالإفادة لا ينعطف على الآخر و يسمونه البيت " [1] و كذلك قوله " وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده ، مستقلّ عما قبله و عما بعده . وإذا أفرد كان تامّا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته ، ثمّ يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك . و يستطرد للخروج من فن إلى فن و من مقصود إلى مقصود ، بأن يوطئ المقصود الأول و معانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني ، ويبعد الكلام عن التنافر ، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ، ومن وصف البيداء و الطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ..." [2]
فالبيت في القصيدة العربية القديمة ، حسب ابن خلدون ليس مستقلا لأنه لا يتوفّر على أيّ رابط مع الذي يليه ، بل لأن بإمكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر [3]
إنّ قران المركبات ، وتوازي الجمل ، من أسرار الإيجاز . هذا الاقتضاب التعبيري المحكم نصل إليه بفضل اقتصاد الوسائل . إنّ حذف أدوات الربط ، و محو علاقات

---

[1] ابن خلدون ، المقدمة ، ٢ / ٧٣٩

[2] نفسه ، ٢ / ٧٤٠

[3] انظر جمال الدين بالشيخ ، في كتابه الشعرية العربية ، ص ١٩١

التبعية الخارجية ، تمنح لكل مجموعة نتوءًا خاصا لإبراز الفكرة . فالمعنى ينبثق بقوة أكثر من هذا التجاور للكلمات التي تعبر عنه [١] .

كما اهتموا بالانسجام الحاصل بين مكونات البيت الواحد و قد أورد الجاحظ قول أحد الشعراء " وقال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك . قال : ولم ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه " [٢]

وقد جاء في اللسان " و البيت من الشعــر مشتقّ من الخباء وهو يقع على الصغير و الكبير ، كالرجز والطويل ، وذلك لأنّه يضمّ الكلام كما يضمّ البيت أهله ، ولذلك سمّوا مقطّعاته أسبابا أو أوتادا على التشبيه لها بأسباب البيوت و أوتادها " [٣] .

والبيت عند العرب محصور في ستة أنواع لا يعدوها وهي "مظلّة من شعر ، وخباء من صوف ، و بجاد من وبر ، و خيمة من شجر ، و أفبية من حجر ، وقبة من أدم"[٤] . والاشتقاق الحاصل يعود إلى الضمّ ، فالبيت من هذه الأنواع يضمّ ساكنيه ، وبيت الشعر يضمّ الكلام المنظوم على وزن من الأوزان التي عرفتها العرب في الجاهلية و سنّت لها موازين " والبيت من أبيات الشعر سُمّي بيتا لأنّه كلام جمع منظوما فصار كبيت جمع من شقق وكِـفاء ورِواق وعُمُد . من ذلك قول الشاعر : (الكامل)

و بيت على ظهر المطيّ بنيته   بأسمر مشقوق الخياشم يرعف [٥]

---

[١] نفسه ، ص ١٩٥

[٢] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٢٢٨

[٣] ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد 2 ، مادة (ب ي ت) ، ص 14

[٤] ابن سيدة ، المخصص ، المجلد 2 السفر السادس ، تحقيق لجنة إحياء التراث ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ص 3

[٥] ابن منظور ، لسان العرب ، م 2 ، مادة (ب ي ت) ، ص 14

ومقصد الشاعر بيّن ، فهو قد كتب بيتا من الشعر على أدم بقلم و هو ما يعنيه بأسمرمشقوق . وعملية البناء وفق إسناد الخبر إلى المبتدإ في الجملة الإسمية أو الفعل إلى الفاعل في الجملة الفعلية وفق قواعد مخصوصة يقتضيها البناء اللغوي و العروضي كما هو الحال في البيت السكني الذي يبنى باللبنات والأحجار أو بنسيج من الوبر أو الشعر والصوف وفق نظام مخصوص تقتضيه الحاجة والرغبة إلى الشيء أن يكون متسعا أو ضيّقا حتّى أصبح مؤلف الكلام كالبنّاء أو الناسج، و الصورة الذهنية المنطبقة "كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه ، كان العمل فاسدا " [١]

و نستشفّ مفهوما للبيت عند ابن خلدون من خلال حديثه عن الشعر الذي هو عنده " كلام مفصّل قطعا قطعا متساوية في الوزن ، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة ، وتسمّى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا ، ويّسمّى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويّا و قافية " [٢] .

فالبيت من الشِّعر عنده هو ما يكون من قطعتين أو شطرين متساويين في الوزن و ينتهي الثاني برويٍّ تبنى عليه القصيدة عموديا .

وقد اهتمّ الجاحظ بالتوازن الصوتي ، يتّضح ذلك في دفاعه عن السجع والازدواج باعتبارهما أسلوبا في الكتابة يوظف الطاقة الصوتية في اللغة فيضفي على النص تنغيما يجعل " الحفظ إليه أسرع " [٣] و " الآذان لسماعه أنشط " [٤] ولذلك لم يأل جهدا في تجميع الحجج للإقناع بأن المضايقات التي ضربت حول السجع لا علاقة لها أصلا بوظيفته الأدبية الفنية و إنما هي أسباب دينية مؤقتة أرادت أن تضع حدّا لممارسات وثنية لا يقرّها الشرع الجديد [٥] إذ متى "زالت العلة زال التحريم " [١]

---

[١] ابن خلدون ، المقدمة ، 1 / 1102

[٢] نفسه ، 1 / 1097

[٣] نفسه ، ١ / ٢٨٩

[٤] نفسه ، ١ / ٢٩٠

[٥] انظر حمادي صمود ، التفكيرالبلاغي عند العرب، ص ٢٩٣

يبدو ذلك من خلال قول الجاحظ ناصحا الشعراء: " فإذا كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك و لا تسمح لك عند أول نظرك و في أول تكلفك و تجد اللفظة لم تقع موقعها و لم تقر إلى قرارها و إلى حقها من أماكنها المقسومة لها ، والقافية لم تحل في مركزها و في نصابها و لم تتصل بشكلها و كانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن و النزول في غير أوطانها " [2]

إن الغلبة كانت في اهتمام النقاد بالبيت على حساب القصيدة من حيث هي كل ، على أن ذلك لم يكن محلّ اتفاق، إذ رأى جمع آخر من النقاد غير ذلك ، واعتنوا بالقصيدة باعتبارها بنية كلية . ولما كان أحسن بيت عند الفريق الأول من النقاد هو البيت الذي يشكل بنفسه بنية صوتية دلالية مستقلة، وأن ينعطف طرفاه كالحلقة. وقد أثنوا على هذا النوع من الأبيات وسموه "المقلد" ، والمقلد كما يراه ابن سلام هو "البيت المستغني بنفسه ، المشهور الذي يضرب به المثل و كان الفرزدق أكثر شعراء عصره بيتا مقلدا " [3]
وقد رأى هؤلاء النقاد أنّ البيت لا يمكن أن يحقق وحدته إلا من خلال جملة مقوماته الصوتية ، و البيت في الحقيقة ، شطران . يتضح ذلك خاصة في مطلع القصيدة حين يكون مصرّعا ، إذ إن الشطرة الأولى ستقفى تماما كما تقفى الشطرة الثانية و بذلك تبدو الشطرة و كأنها هي الوحدة وليس البيت ، لأنها أوجز صورة يمكن أن تستقل بنفسها في الشعر "وعندئذ يشقّون على أنفسهم حتى يجعلوا الشطرة وحدة قائمة بذاتها ، لا يحتاج معناها إلى الشطرة الثانية في البيت و بذلك فإنهم يرمون إلى حصر الفصاحة في جمع المعنى الكثير في اللفظ الأقل " [4] ويورد الجاحظ حكاية يرويها عن أبي عمرو بن العلاء تُصوّر هذا الرأي مفادها "اجتمع ثلاثة من الرواة

---

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٢٩٠

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ١٣٧

[3] الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص ١٨٥

[4] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجالية في النقد العربي ، ص ٢٤٥

فقال لهم قائل ، أيّ نصف بيت شعر أحكم وأوجز ؟ فقال أحدهم : قول حميد بن ثور الهلالي

وحَسْبُكَ دَاءً أنْ تَصُحَّ وتَسلَمَا

و قال الثاني من الرواة الثلاثة : بل قول أبي خراش الهذلي :

نُوَكِّلُ بالأَدْنَى وإنْ جَلّ ما يَمْضِي

و قال الثالث : بل قول أبي ذئيب الهذلي:

وإذا تُرَدُّ إلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثة أنصاف مستغنيات بأنفسها ، والنصف الذي لأبي ذئيب الهذلي لا يستغني بنفسه ، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولا بالنصف الأول لأنك إذا أنشدت رجلا لم يسمع بالنصف الأول وسمع "وإذا تردّ إلى قليل تقنع . قال : ومن هذه التي تردّ إلى قليل فتقنع ؟ وليس المضمّن كالمطلق " [1]

وقد اعتنى ثعلب بالبيت باعتباره وحدة و جعله مراتب في الحسن خمسا وقد اخترع لكل مرتبة مصطلحا وهي : أبلغ الشعر ، الأبيات الغر ، الأبيات المحجلة ، الأبيات الموضحة ، الأبيات المرجلة .

١ – **أبلغ الشعر:** إن أبلغ الشعر ، ما اعتدل شطره ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه " [2] فأبلغ الشعر عند ثعلب أبيات استقل كل واحد منها بنفسه استقلالا دلاليا وصوتيا و حقق مع غيره توازنا نظميا ، وهو المتصور الذي خصه أبو هلال العسكري بمصطلح "التشطير" [3] الذي يحده بقوله " هو أن يتوازن المصراعان و الجزآن و تتعادل أقسامهما ، مع قيام كل واحد منهما بنفسه ، واستغنائه عن صاحبه . ومثله قول أوس بن حجر (الطويل)

---

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ١٦٦

[2] ثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٦٣

[3] أبو هلال العسكري ، الصناعتان ، ص ٤٦٣

فتُحْذِرُكُمْ عَبْسٌ إليْنَا وعَامِرٍ وتَرْفَعُنَا بَكْرٌ إليْنَا وتَغْلَبُ

وكذلك قول زهير (الطويل)

و من يغْتربْ يحْسَبْ عَدُوًّا صَدِيقَه ومن لاَ يُظَلِّمِ النَّاسَ يُظَلَّـمِ

وهو نوع من الشعر يعادله في الجودة استقلال كل شطر بنفسه وهو ما تحمله مصطلح " الأبيات الغر" أو بصيغة المفرد "البيت الأغر "

٢- **الأبيات الغــر** : " الأبيات الغر ، واحدها البيت الأغر وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه ، دون عجزه ، وكان لو طرح آخره ، لأُغني أوله بوضوح دلالته"[١] وهو إنما يضع ذلك في قاعدة بلاغية يوجزها في قوله " وأخف الكلام على الناطق مؤونة وأسهله على السامع محملا ما فهم من ابتدائه مرادُ قائله ، وأبان قليله ، ووضح دليله ، فقد وصفت العرب الإيجاز فقرَّظته ، وذكرت الاختصار ففضّلته ومثاله قول النابغة (الطويل)

فإنك كالليلِ الذي هو مُدْرِكِي وإن خِلْتُ أن المُنتَأى عنكَ أوْسَعُ " [٢]

ولكن إلى أي حدّ يمكن تطبيق ذلك على الشعر و الحال أنه يتعدّى الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة الجمالية ؟

٣- **الأبيات المحجّلة** : وهي الأبيات التي يتماسك شطراها من جهة الدلالة و "تنتج فيها قافية البيت عن عروضه ، ويبيّن عجزه بغية قائله " [٣]

---

[١] ثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٦٧

[٢] نفسه ، ص 67

[٣] نفسه ، ص ٧١

فالتفاعل بين الشطرين حاصل من خلال تمهيد الصدر للعجز و توضيح العجز للصدر . وقد مثله ثعلب بالنور بعقب الظلمة و بالتحجيل في الخيل . فالنور تمام المعنى وكماله يشرق مع القافية كالصبح منبجسا إثر ليل حندس .

٤ – **الأبيات الموضّحة** : و هي عند ثعلب " ما استقلت أجزاؤها ، وتعاضدت فصولها و اعتدلت ، و كثرت فقرها ،فهي كالخيل الموضحة و الفصول المجزعة و البرود المحبرة و مثاله قول الشاعر : (البسيط)

المجدُ حُلّتُهُ والجُودُ عِلّـتُهُ   و الصِّدْقُ حَوْزَتُهُ ، إن قِرنُهُ هَابَا
خطَّابُ مُعْضِلَةٍ فَرّاجُ مَظْلَمَةٍ   إن هابَ مُعضِلَـةٍ أتّى لهـا بَابَا " [1]

وقد خص هذا النوع بالثناء . وهو يتحدث هنا عن البيت باعتباره وحدة كبرى تحوي وحدات أصغر ، ويتساكن بذلك الاستقلال و التعاضد داخل البيت [2]

٥– **الأبيات المرجّلة** : وهي "التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته . إنّ هذا النوع يشترك مع الأبيات المحجلة في كون كمال معناه بتمام البيت ، ولكنه يختلف عنه في الشطر الثاني من هذا التعريف وهو امتناع الوقوف على أي جزء من البيت قبل القافية ، فنحن هنا بإزاء افتقار أول الكلام إلى آخره ، وهذا يدخل ضمن متصور تضمين السناد وهو نوع معيب عند أغلب النقاد ، ولذلك اعتبر هذا النوع من الشعر أبعد تلك الطبقات كلها "من عمود البلاغة" و أذمها عند أهل الرواية " [3]

---

[1] نفسه ،ص ٥٧

[2] انظر محمد العمري ، البنية الصوتية في الشعر، ص ٢٤٠ وما بعدها

[3] ثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٧٩

ينتقد قدامة بن جعفر مفهوم **التعلق** وذلك بتحديده لبيت يسميه **المبتور** " وهو أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني " [1] فالقافية عنده تتويج للبناء الصوتي ، وإعلان عن اكتمال الفكرة لضمان تواز قار بين ما هو صوتي وما هو دلالي. ويسميه أبو هلال العسكري "**التضمين**" و يراه علامة على التقصير إذ إن الشاعر لا ينجح في التعبير عن معنى في حدود البيت الواحد ، ويقترح ابن رشيق رأيا يعيد فيه تناول لائحة عيوب الشعر التي وضعها الجمحي من قبل معتمدا في ذلك على يونس بن حبيب [2] و يضيف إليها التضمين في قوله "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض ، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه ، لا يحتاج إلى ما قبله ، ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير ، إلاّ في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وما شاكلها ، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد " [3] و يؤكد مع ذلك "أنه كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبا في التضمين و يمثل له ببيت للنابغة الذبياني (الكامل)

وهمْ وَرَدُوا الجِفَارَ على تَمِيمٍ   وهمْ أصحابُ يومَ عُكَاظَ إنّي
شهدت لهم مواطن صادقات   أتيــهم بــودّ الصــدّر مني [4]

"فكلمة القافية "إني" أداة نحوية وحرف ذو قيمة عاطفية تسبق جملة فتقيم بذلك تآزرا تركيبيا شديدا بين البيتين ، ولا يمكن للقافية ، بضمانها لهذا الترابط "أن تؤدي دفعة واحدة ، الوظيفة الختامية الخاصة بها فيقع تكسير التوازي الصوتي ــ الدلالي ، كما

---

[1] ابن جعفر ، نقد الشعر ، ص ١٤٠

[2] انظر في ذلك طبقات فحول الشعراء ، ص ٥٢

[3] ابن رشيق ، العمدة ،١ / ٢٦١ ــ ٢٦٢

[4] العمدة ، ١ / ١٧١

لا تعود الوقفة العروضية ملحوظة "[1] وإن القافية بوقوفها حارسا أمينا لحدود البيت ترعى مجاله ، فإنّها مع التشطير قائمة على وحدة أصغر هي الشطر هذه المرّة ، فيه يتحقق التعادل بين الشطرين وتُكثّف النغمية على مستوى التسجيع الحاصل بين المفردات ، والذي هو معنى من معاني التشطير .

التشطير / التجزئة / التقطيع

فالتشطير وهو أن يكون لكل شطر من البيت سجعتان على روي مخالف لروي سجعتي الشطر الآخر "[2] . وتحدث عنه ثعلب تحت مصطلح الاعتدال بقوله " أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتمّ بأيّهما وقف عليه معناه "[3] وعرّف أبو هلال العسكري التشطير بقوله " هو أن يتوازن المصراعان و الجزآن و تتعادل أقسامهما، مع قيام كل واحد منهما بنفسه و استغنائه عن صاحبه ، ومن أمثلته قول أبـــي تمام (الكامل)

بمُصَعَّدٍ من حُسْنِهِ و مُصَوَّبِ   و مُجَمَّعٍ من نَعْتِه ومُفَرِّق "[4]

وهو بذلك يخلط بين "التشطير" و "الموازنة" و " الازدواج" .
و التشطير عند صاحب الإيضاح و صاحب خزانة الأدب نوع من أنواع السجع [5]
ويورد ابن رشيق له من الأمثلة بيتا لأبي تمام (البسيط)

---

[1] جمال الدين بالشيخ ،الشعرية العربية ،ص 190

[2] ابو هلال ، الصناعتين ص ٢٦٧

[3] ثعلب ، قواعد الشعر ، ص ٢٩

[4] أبو هلال ، الصناعتين ، ص ٤١١

[5] انظر في ذلك القزويني ،الإيضاح ٢ / ٥٥١ و الحموي ، خزانة الأدب ٢ / ٤١٢

تدبيرُ معتصمٍ بالله منتقمٍ   لله مرتَقِبٍ في الله مُرتَغِبِ " [1]

و قد قسم البيت بذلك إلى أربعة أقسام و جعل سجعتي الشطر الأول بالميم ، وهما (معتصم و منتقم) و سجعتي الشطر الثاني بالباء ، وهما (مرتقب و مرتغب) ، والميم و الباء حرفان مختلفان ، فكأنه صرّع في كل شطر على حدة . وكل جزء كما هو واضح يعادل الأجزاء الأخرى في الوزن والعروض معادلة تامة ، كما أن جميع الألفاظ التي وقع فيها السجع وهي "معتصم" ، "منتقم" ، "مرتقب" ، "مرتغب" ، جاءت على وزن صرفي واحد مفتعل وكل ذلك من شأنه أن يحدث توازنا صوتيا .
و يعلق ابن رشيق بقوله " وعندي دخوله (يعني بيت أبي تمام) في باب التشطير أحلى وأولى ، لأن الشاعر عادل بين أجزاء البيت وجعل سجعتي الشطر الأول مخالفتين لأختيهما من الشطر الثاني ليحقق نغما أجمل" [2]
ومن أمثلة التشطير أيضا قول مسلم بن الوليد (البسيط)

دفَّاعُ مُعضِلةٍ ، حمَّالُ مَثْقَلَةٍ   درَّاكُ وَتْرٍ ، ودفَّاعٌ لأَوْتَارِ

فالشطر الأول سجعتان (**دفَّاعُ مُعضِلةٍ ، حمَّالُ مَثْقَلَةٍ**) و الثاني سجعتان مختلفتان (**درَّاكُ وَتْرٍ ، ودفَّاعٌ لأَوْتَارِ**) ، ولكنه لا يتفق فيه السجع والتقسيم الوزني ، ولا يقع أحدهما على الآخر وهو ما جعله أقل إيقاع .
إن التشطير يكتسب قيمة من الناحية الصوتية لما يحويه من تقسيم متواز . وتماثل بين الشطرين سواء في الصيغة أو الوزن ، وفيه تنضاف إلى القافية التي تبنى عليها القصيدة قافية أخرى داخلية تكون في حشو البيت وهو ما من شأنه أن يقوي الإيقاع و يبرزه وفي هذه الناحية يلتقي مصطلح التشطير بمصطلح التقطيع أو المقطّع في

[1] ابن رشيق ، العمدة ١ / ٣١٢

[2] ابن رشيق ، العمدة ، 1 / 273

مستوى المتصور . و يرى ابن رشيق أن أول من استعمل مصطلح "المقطع" هو الجوهري ، الذي أطلقه على منهوك الرجز و مثاله قول سلم الخاسر (مجزوء الرجز)

موسَى المَطَرْ ، غيثٌ بَكرْ   ثم انهَمرْ ألْوَى المررْ " [1]

وأظاف إلى انشداد هذا المصطلح إلى المصطلحات التي أثبتنا فإنه يتداخل مع مصطلحات أخرى من قبيل "الموازنة" و "المماثلة" إذ يؤكد ابن أبي الإصبع انه "حين تكون التفعيلة كلمة (أو مركبا فعليا أو اسميا) يسمى ذلك موازنة أو مماثلة "[2]
مثال الموازنة عند ابن أبي الإصبع قول الشاعر (المتقارب)

أفادَ ،وسادَ ، و قَادَ، وزادَ   وشادَ، وجَادَ، ورَادَ، وأَفْضلْ
فعول فعول فعول فعول   فعول فــعول فعول فعولن

إن التشطير يبين عن تقسيم متساو . وتماثل بين الشطرين من أوجه ثلاثة :
مستوى الصيغة : ورد البيت على صيغة الفعل الأجوف المبني إلى الماضي والمنسوب إلى ضمير الغائب المفرد المذكر (أفْعَلَ) ، باستثناء اللفظة الأخيرة من البيت حيث وردت الصيغة على وزن (أ فْعَلْ) و أُبدل فيها الفعل باسم تفضيل .
مستوى الوزن : وقد ورد الوزن العروضي على وزن (فعولُ)، نستثني من ذلك اللفظة التي وردت فيها القافية على وزن (فعولن) .
مستوى القافية الداخلية التي تكون في حشو البيت : و قد لعب فيها الترصيع دورا مهما في إحداث توازن أفقي وهو ما من شأنه أن يقوي الإيقاع و يبرزه وفي هذه الناحية يلتقي مصطلح التشطير بمصطلح التقطيع أو المقطّع في

---

[1] نفسه، ١ / ١٨٥

[2] ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير ، ص ٣٨٦

إذ "الموازنة عنده اتزان الكلمات و تعادل الألفاظ في التسجيع ، والتجزئة معا " [1] و المماثلة عنده هي "أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية " [2] و مثاله قول أبي ذئيب الهذلي (الوافر)

معتّقة ، مصفقة ، عُقارُ شآمية ، إذا جُليَتْ مروحُ

فقوله : معتّقة ، مصفّقة ، شآمية، مماثلة لتساوي الكلام في الزنة " [3]

وبذلك فإن المقطع يمكن أن يحوي هذه المتصورات التي تشغلها الموازنة و المماثلة باعتبار أنها تقوم جميعا على التشطير والتجزئة . وهما مصطلحان يُلحق بهما الجاحظ مصطلح "مزدوج الكلام" [4] تنويعا في اللفظ مع المحافظة على نفس المتصوّر القائم على الموازنة بين شطري البيت .

الازدواج

هو توازن جملتين متتاليتين توازنا عروضيا مثل قوله تعالى "إن الأبرار لفي نعيم وإنّ الفجار لفي جحيم "(الانفطار ١٣) ، ازدواج بين الجملة الأولى و الجملة الثانية، أي أن إيقاع الجملة الأولى هو إيقاع الجملة الثانية ، والفرق بين الازدواج من جهة والسجع والفاصلة والقافية والمشاكلة من جهة ثانية كون الازدواج يخصّ الجملة في حين تخص البقية الكلمة .

[1] نفسه

[2] نفسه ، ص ٢٩٧ وكذلك خزانة الأدب ، ص ٣٧١

[3] ابن أبي الإصبع تحرير التحبير ، ٢٩٨

[4] انظر الجاحظ ـ البيان والتبيين ص ٢ / ١١٦

ويفرد الجاحظ في "البيان والتبيين " بابا لمزدوج الكلام عرض فيه لمفهوم المصطلح، مكتفيا بوصف الجمل التي أوردها بأنها من مقطعات الكلام " [1] و قد اعتمد ه أبو هلال العسكري لمّا طرق هذا الباب إذ يقول " لا يحسن منثور الكلام، ولا يحلو حتّى يكون مزدوجا و لا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج ، ولو استغني كلام عن المزدوج لكان القرآن (...) و قد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات ، فضلا عمّا تزاوج في الفواصل منه كقوله تعالى: " الحمد لله الذي خلق السمـــاوات والأرض و جعل السماوات والنـــور" (الأنعام ١) .

و يقسّم العسكري المزدوج إلى ثلاثة أقسام :

أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين : لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه ، وهي كقول الأعرابي " سنة جَرَدتْ ، وحال جَهِدَتْ، و أيد جَمُدَتْ ..."

أن تكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة ، فيكون الكلام سجعا في سجع و يمثّل له بقول البصير : حتى عاد تعريضك تصريحا و تمريضك تصحيحا " فالتعريض و التمريض سجع و التصريح والتصحيح سجع آخر ، فهو سجع في سجع .

أن تكون الأجزاء متعادلة و تكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج ، إذ لم يمكن أن تكون من جنس واحد ، كقول بعض الكتاب " إذا كنتَ لا تؤتى من نقص كرم و كنتُ لا أوتى من ضعف سبب ، فكيف أخاف منك خيبة أمل أو عدولا عن اغتفار زلل " فهذا الكلام جيد التوازن ، ولو كان بدل "ضعف سبب" كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقواه "نقص كرم" لكان أجود . ثم يخص التوازن بين الجمل باعتبارها حاملا لمتصور الازدواج ، فيقف عندها محددا بعض شروطها ، يقول " إن أمكن أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل ، وإن لم يكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول ، ولكنه سرعان ما يتراجع عن هذا الشرط ليستدرك بقوله على أنه قد جاء في كثير من ازدواج الفصحاء ، ما كان الجزء القصير منه أقصر حتى

---

[1] انظر البيان والتبيين ، ٢ / ١١٦

جاء في كلام النبي ص منه شيء كثير . ومن تمام شروط الازدواج أن تكون الجملتان على زنة واحدة [1]

و قد التقط السكاكي مصطلح "المزاوجة" من عبد القاهر الجرجاني [2] و أطلقه على المزدوج فكانا عنده متشاكلين يجمعهما متصور واحد و هو ما سيتبلور تدريجيا مع تلامذة السكاكي من بعده . إذ يرى التفتزاني ، مثلا، أن المزاوجة تعني " أن تجعل معنيين واقعين في الشرط و الجزاء مزدوجين ، في أن يَرْتُبَ عن كل منهما معنى مرتّب عن الآخر " [3]

و يلتفت حازم القرطاجني إلى أسباب ذيوع الازدواج في الكلام ".. إنه لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها ، اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع و القوافي ، لأنه في ذلك مناسبة زائدة " [4]

ويوسع أسامة ابن منقذ من مفهوم الازدواج ليخص به الكلمة كما الجملة . يقول "إن الازدواج بين الكلمات والجمل بكلام عذب ، وألفاظ حلوة ، كما قال تعالى "فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه " (البقرة ١٩٤) [5]

ويحدد أبو هلال خاصيتين للازدواج ، هما "التجميع" و "التطويل" وهو ما ينلاءم مع مصطلح "التذييل" من جهة المتصوّر إذ التذييل في اللغة تفعيل من قولهم ذيّل كلامه إذا أردفه بكلام بعد كمال غرضه منه، واشتقاقه من ذيل الفرس ، إما لأنه زائد على كمال خلقها ، كما أن هذا مزيد على جهة التوكيد ، وإما لأنه في عجُزها . كما أن

---

[1] العسكري ، الصناعتين ، ص ١٥٠

[2] يقول عبد القاهر " اعلم أنّ مما هو أصل أن يدق النظر و يغمض المسلك في توخّي المعاني التي عرفت : أن تتحد أجزاء الكلام و يدخل بعضها في بعض و يشتد ارتباط ثان منها بأول وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك (...) فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء " الدلائل ص ٩٣

[3] مواهب الفتاح ، ضمن شروح التلخيص ، ٤ / ٣١٧

[4] القرطاجني ، المنهاج ، ص ١٢٢

[5] أسامة بن منقذ ، البديع ، ١١٢

هذا إنما يأتي في أدبار الجمل مقرر لها " [1] . فالتذييل و إن كان تطويلا للمعنى فإنه إصابة للتوازن سواء بإتمام الجملة النحوية حتى توازي الجملة الشعرية أو بسدّ ثلمة في الوزن .

التذييل :

وهو أن يذيل الناظم أو الناثر كلاما بعد تمامه و حسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام و تزيده توكيدا " [2] و قد ألحقه ابن سنان الخفاجي بباب الإطناب الذي هو "التعبير عن المعنى بألفاظ تزيد عليه بخلاف الإشارة التي هي " اشتمال اللفظ القليل على المعنى الكثير "[3]

وقد أكد النقاد والبلاغيون أن التذييل ضربان :

ضرب يخرج مخرج المثل وذلك بأن يكوّن العجز جملة منفصلة عمّا قبلها جارية مجرى المثل . من ذلك قول بشار (البسيط)

تجُودُ بالنَّفْس إذ أنتَ الضَّنينُ بها و الجودُ بالنَّفْسِ أقْصَى غايةَ الجُودِ

وضرب ثان لا يخرج مخرج المثال لعدم استقلاله بإفادة المقصود ، ومثاله قول الشاعر (مجزوء البسيط)

فاعذُرْ أخَاك ودَعْ مَلامَتَهُ إنَّ المَلامَ يزيدُه تَعَبا

---

[1] السجلماسي ، المنزع البديع ، ص ٣١٢

[2] الحموي ، خزانة الأدب ، ١ / ٢٤٢

[3] الباقلاني ، إعجاز القرآن ، ص ١٠٢

بدا واضحا من خلال البيتين المثلين أن التذييل وإن قُصد به تكثيف الدلالة فإنه من دواعي البنية الصوتية واشتراطاتها يحقق الوزن ويوصل البيت إلى القافية من غير عنت ، وهو بحكم ارتباطه بالدلالة فإنه كثيرا ما يبنى الشطر الثاني على الترديد ، من ذلك مثلا :

البيت الأول : تجود ـــــ الجود ـ الجود // بالنفس ـــــ بالنفس

البيت الثاني : ملامته ـــــــ الملام

وهو استدعاء للتجنيس والترصيع من أجل تحقق التوازن في البيت

إن عجز البيت **(و الجودُ بالنَّفْسِ أقْصَى غايةَ الجُود) وِ (إنَّ المَلامَ يزيدُه تَعَبًا)** تذييل يؤكد صدرالبيتين ، إذ بدا العجز متصل به وغير مستقل عنه بإفادة المراد . فالتذييل بمثابة الحكم العام الذي يشمل ما قبله وفيه يقول أبو هلال العسكري "وللتذييل في الكلام موقع جليل و مكان شريف خطير ،لأن المعنى يزداد به انشراحا و المقصود اتضاحا ، وقال بعض البلغاء : للبلاغة ثلاثة مواضع ، الإشارة ، والتذييل و المساواة "[1] و إن مقام التذييل ، حسب أبي هلال العسكري ، ينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة ، والمواقف الخاصة لأن تلك المواطن تجمع البطيء الفهم والبعيد الذهن ، و الثاقب القريحة ، والجيد الخاطر ، فإذا تكررت الألفاظ على المعنى الواحد تأكد عند الذهن اللقن ، وصحّ للكليل البليد " [2] و إضافة إلى تأكيد المعنى فإن التذييل يُحدث في البنية الصوتية نغمية تتحقق بما خُصَّ به من تركيب قائم على الترصيع أساسا وهو ما يساهم في إحداث التوازن المطلوب في البيت .

إن جملة المتصورات النقدية التي تساهم في بلورة التوازن الأفقي وذلك بتكثيف نغمية البيت ، لا تشتغل ضمن رؤية تجزيئية و إن اقتضي المقام ذلك في أحايين عديدة ، ولمت ما يمكن الإشارة إليه أن جميع هذه المتصورات النقدية تسعى ،

---

[1] أبو هلال ، الصناعتين ، ص ٣٧٣

[2] نفسه ، ص ٣٧٣

بوعي أو بغير وعي إلى بلورة رؤية نقدية تتخذ من البيت منطلقا إلى استكشاف بنية القصيدة . وإن الدفاع عن وحدة البيت في النقد العربي القديم كان لبعض المستشرقين منفذا يفصحون به عن آرائهم في أن عقلية العربي تعنى بالجزء و تعجز عن التركيب بل هي عندهم عاجزة عن كنه الكلّيات .

وقد حاول أدونيس بيان خطل هذه المزاعم بقوله "إن كون البيت في القصيدة وحدة مستقلة بذاتها ، يرجع ،كما نرى، إلى ضرورات إنشادية ، و غنائية ، و إلى ضرورات تتصل بالسماع و التأثير ، وليس إلى طبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعما أنها عقلية تعنى بالجزء لا بالكلّ " [١]

إن التسليم باستقلالية البيت كما يؤكد جل النقاد العرب القدامى ، أمر يدعو إلى كثير من التريث قبل التسليم به ولكن مفهوم بنية القصيدة بالنسبة إلى نقاد الشعر القدماء يخفت أمام مفهوم بنية البيت " [٢] و إنّ حذرهم في التعاطي مع هذه المسألة و اعتبارها مسلمة لم يمنع الشعراء من كسرها بمحاولة الخروج من أسر البيت إلى أفق القصيدة عن طريق التضمين / التعليق أو غيرها من الأساليب البلاغية التي تجعل القصيدة بنية واحدة مترابطة أجزاؤها . و إلى ذلك يشير بلاشير بقوله " ... هنا وهناك ، وربما في أكثر الأحيان بالنظر إلى العصر السابق ، حاول الشعراء الذين أتوا بعد سنة ٥٠ هـ / ٦٧٠ م جاهدين تكسير هذه الدائرة الحديدية باستعمالهم للتعليق بمناسبة بعض التشبيهات الجاهزة " [٣]

إن الرؤية التجزيئية أو ما يسميه توفيق الزيدي ب " قاعدة التلقط التجزيئي "[٤] قائمة أساسا على مسلّمة "التفاوت" و قد عرفت مع أصحاب الموازنات مثل الآمدي و القاضي الجرجاني و الحاتمي ...الخ ، القائم خطابهم على السجال ، بهدف النيل

---

[١] أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٢

[٢] عن كتاب الشعرية العربية لجمال الدين بالشيخ ، ص ١٥٠ هامش عدد ٣

[٣] بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة عبد الحليم المجار ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ،١٩٦٨ ، ص ٥٥٥

[٤] توفيق الزيدي ، جدلية المصطلح والنظرية النقدية ، ص ص ٢١٠ - ٢١١

من الخصوم ، وهو ما يميز هذه الفئة من النقاد عن سابقيهم من أمثال الأصمعي في كتابه "فحولة الشعراء" و ابن سلام الجمحي في "طبقات فحول الشعراء " وابن قتيبة في " الشعر والشعراء " ... إذ إن الرؤية التجزيئية عند هؤلاء تهدف إلى التمثيل للظاهرة المدروسة ، لا يدفعها التشنيع على أحد من الشعراء .

إن هذا التوجه النقدي الذي يتخذ من التجزيء مجالا للدرس تساعدنا من جهة الدلالة إذ إنّ مجال عملنا في هذا الفصل هو النظر في تجزؤ الوحدة وانشطارها من جهة البنية ، وهو ما يجعل البنية الصوتية في المستوى العمودي محطّ نظر دون تحييد الدلالة .

التوازن الصوتي العمودي

يرى بعض النقاد أنّ القصيدة نتاج فكر غير منسجم تحمله لغة بسيطة ، وقد فصّل في ذلك أرنيست رينان في كتابه " تاريخ اللغات السامية" و تبعه ثلة من المستشرقين منهم " جيب" الذي يرى أن الخلق الفني عند العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كل منها تام بنفسه لا تربط بينها غاية ولا انسجام ، سوى وحدة العقل الذي أبدعها " [1] .

وقد تلقّط هذه الفكرة بعض النقاد العرب منهم أحمد أمين الذي تبنى هذا الموقف معتبرا أن العقل العربي لا ينظر إلى الكون نظرة شاملة تحلل أسسه وعوارضه ، بل يقف فيه على مواطن خاصة تلفت انتباهه وتستثير إعجابه . ثم حاول تطبيق هذه الخاصية التي يدّعيها على الأدب العربي و يجعلها سرّ ما فيه من نقص يظهر في ضعف المنطق وعدم تسلسل الأفكار تسلسلا دقيقا وقلة ارتباط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا ، حتى لو عُـمد إلى القصيدة ، خاصة في الشعر الجاهلي ، فحُـذفت منها جملة أبيات ، أو قُدّم متأخّر ، أو أُخّر متقدّم ، لم يلحظ القارئ أو السامع ذلك "[2] و قد حاول عز الدين إسماعيل تفسير كلام أحمد أمين في كون طبيعة العقل العربي من الصنف التركيبي لا التحليلي أي أنه يُعنى بالجزئيات ولا يحفل بالكليات ، و بذلك يفهم عز الدين إسماعيل اهتمام العربي بالبيت الواحد دون القصيدة ، و هو اهتمام " يفسر لنا كل تلك العناية التي ظفر بها منه البيت حتى يكون وحدة مستقلة مكتفية بذاتها ما أمكن ذلك ، ولو أنه كان عقـلا تحليليا لعرض المعنى الواحد في القصيدة كلها ، فلا يكون له بمفرده دلالة مستقلة . بل يكون البيت عندئذ جزء من بنية القصيدة الحيـة متفاعلا مع بقية الأجزاء ، وتكون القصيدة على طولها متماسكة"[3] .

---

[1] أرنست رينان " الاتجاهات الحديثة في الإسلام ، ترجمة كامل سليمان ، ص 32

[2] احمد أمين ، فجر الإسلام ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر ، القاهرة ، ط 7 ، 1961 ، ص 42

[3] الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 280

إن عرض وجهة نظر بعض المحدثين في وحدة القصيدة أردناه عينة لبيان غلبة الخلفية النظرية على البعد النقدي المطبق على النصوص الذي ظلّ مغيّبا أو يكاد ، نستثني من ذلك بعض الدراسات التي كان منطلقها النص الشعري ، مع استئناسها بالنصوص النقدية ، من ذلك أطروحة ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، وأطروحة الحبيب العوادي : جدلية المبدِع والمبدَع : قراءة في الأجناس الشعرية ضمن ديوان ابن حمديس الصقلي .....الخ

وقد خلصت هذه الدراسات إلى إثبات الوحدة في القصيدة العربية القديمة ، مع اختلافهم في طبيعة هذه الوحدة ، وهو ما يربط أعمالهم مع عدد من النقاد القدامى الذين أثبتوا للقصيدة وحدتها . ولعل أبرز هؤلاء ابن طباطبا العلوي الذي يرى في عيار الشعر، أنه "ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينهما، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت. فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها وينتقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذاك إلا من دق نظره ولطف فهمه" [١].

تبرز هذه الوحدة تبرز من خلال تعليق الجاحظ على قول بعض الشعراء (الطويل)

و شِعْرٍ كَبعْرِ الكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ لِسَانُ دعِيٍّ في القَرِيضِ دَخِيلِ

بقوله " إنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع مؤتلفا لا متجاورا" [٢] و قد وصف هذا النوع من الشعر بتبرؤ بعض ألفاظه من بعض [٣] و يعلق حمادي صمود على ذلك

---

[2] ابن طباطبا ، عيار الشعر، 165.

[٢] نفسه ١ / ٦٧

[٣] نفسه ١ / ٦٦

بقوله " إن هذه الأحكام و المصطلحات تترادف لتكشف عن أهمية الإيقاع في جمالية النص الأدبي ، إذ يصبح الخطاب ، بالتزامها كلاّ متماسكا ، متعادلا ، موزون الشمائل خاليا من كل تنافر أو نشاز [١] تتآلف فيه الخصائص المفردة مع خصائص البنية العامة تآلفا فذّا مترابط الحلقات ، متراصها بحيث إذا اختل جزء ووقع في غير موقعه المقسوم له ظهر القلق و الاضطراب على التأليف جملة و دب الاختلال إلى توازنه العام " [٢]

وإن مفهوم الوحدة عند ابن طباطبا قائم على الربط بين أجزاء القصيدة، ومراعاة دقة الملاءمة الفنية بينها في خلال العناية بالصياغة ونسيج القصيدة .

أما الحاتمي في حلية المحاضرة فقد قال بضرورة تناسب أجزاء القصيدة من خلال اشتمالها على وحدة موضوعية، تماما كجسد الإنسان إذا أصيب عضو فيه تداعى له سائر الجسد يقول في ذلك : "إن من حكم السبب الذي يفتتح الشاعر به كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده، من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه فإن القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو بايَنَه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تعفي معالم جماله، وقد وجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين، محترسين من مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء" [٣].

يشير الحاتمي إلى حسن التخلص من خلال رسم الطريقة المثلى التي تحققه، وقد كان في تشبيهه و حدة القصيدة بالإنسان في تناسب اتصال أعضاء جسمه بعضها

---

[١] انظر الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٦٦ – ٨٨ – ٨٩

[٢] حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، منشورات كلية الآداب منوبة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٤ ، ص ٢٩٢

[2] الحاتمي ، حلية المحاضرة، 1 /215، وينظر، زهر الآداب، 2 /597–598 وابن رشيق ، العمدة، 2 /117.

ببعض ، و قد دلّ بوضوح على مفهوم الوحدة العضوية أكثر من صاحب العيار، و هو خارج سياق هذا التشبيه، يبدو متحدثاً عن أهمية وصل أجزاء القصيدة بأسلوب متناسب، يؤدي إلى ترابط أجزائها وعدم تفككها.

أما ابن رشيق فقد نهج سبيل القدماء في النظر إلى الوحدة كما تتمثل في البيت الشعري، إلا أنه استثنى الشعر القائم على السرد القصصي، لأن الوحدة فيه جزء من بنيته الموضوعية، إذ قال: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا استحسن كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[1].

يتضح مفهوم الوحدة عند عبد القاهر الجرجاني على نحو واضح، ولكن على صعيد البيت الشعري، وليس في القصيدة كاملة، انطلاقاً مما قال به ابن طباطبا وابن سنان والحاتمي إذ قال: "اعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أنه لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم، بل ترى سبيله في ضم بعضه إلى بعض، سبيل من عمد إلى لآليء فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأى العين، وذلك إذا كان معناك معنى لا يحتاج أن تضع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله"[2].

ويذكر في "أسرار البلاغة" المفهوم نفسه إذ يقول: "وليس إذا كان الكلام في غاية البيان، وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً، فإن المعاني الشريفة اللطيفة، لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق"[3].

---

1 ابن رشيق ، العمدة، 2 /261 –362.

2 عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، 66.

3 عبد القاهر ، أسرار البلاغة، 139 –140.

فمفهوم الوحدة عند عبد القاهر خاص بكيفية ترابط موضوعات القصيدة الواحدة على نحو متسلسل متناسب، وأن "أقصى ما يصل إليه إدراكه للوحدة لا يتعدى ما يربط بين مجموعات الأبيات التي تدور حول فكرة واحدة" [1].

أما حازم القرطاجني فيمكن أن يعد " أول ناقد عربي قديم يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملة، لا في الجملة والعبارة أو البيت والبيتين، وأول ناقد يكون التحام الأجزاء والتئامها عنده في القصيدة كلها، وهذا خروج على قاعدة من قواعد الشعر العربي" [2] وقد كان لتأثره بمفهوم أرسطو للوحدة أثر واضح، حاول قراءة الشعر العربي من خلاله . على أنه في بعض أقواله يفترض في الشعر أن يكون مشتملاً على وحدة منطقية يتسلسل فيها بناء القصيدة، ليس على نحو متكامل، إنما على نحو منطقي إذ يقول: "إن الحذاق من الشعراء.. لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة. وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر، واستجادة الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة، إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً، ولم يتخيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتتان في أنحاء الاعتماد عليه، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة، إذا أخذه من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معارض مختلفة.. اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحو بكل فصل منها منحى من المقاصد، ليكون للنفس في فسحة الكلام إلى تلك الفصول، والميل بالأقاويل فيها على جهات شتى من المقاصد، وأنحاء شتى من المآخذ، استراحة واستجداد نشاط، بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد، فالراحة حاصلة بها لافتتان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية، وضروب مبانيه النظمية. واعتنوا باستفتاحات الفصول، وجهدوا أن يهيئوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس، وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها ويتصل بها، وصدورها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس، أن تتهيأ

---

[1] مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، ، ص 21.

[2] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 310.

بها عند الانفعال" [1].

يكشف هذا النص ، الذي حرصنا على نقله على طوله ، رأي حازم القرطاجني الذي يرى أن القصيدة العربية إنما بنيت بناء فنياً متسلسلاً على نحو لا يبدو عليه التفكك في ترتيب موضوعات القصيدة، وهو ما يجعله مسايرا لآراء النقاد العرب الذين سبقوه، على الرغم من ظهوره عليهم بما اختص به من إفاضة في هذا الموضوع .

ولم يكتف بالتنظير لوحدة القصيدة بل إنه اختار قصيدة المتنبي "أغالب فيك الشوق" أنموذجاً تطبيقياً، ليتحدث عما يجب مراعاة اعتماده تطبيقياً في رؤوس الفصول، فيأخذ بذكر القصيدة بدءاً من طالعها (الطويل)

أغالب فيك الشوقَ والشوقُ أغلبَ وأعجبُ من ذا الهجر و الوصلُ أعجبُ

إذ يقول: "ضمن هذا البيت من الفصل الأول، تعجيب من الهجر الذي لا يعقبه وصل، ثم أكد التعجيب في البيت الثاني الذي هو تتمه الفصل الأول، ثم ذكر من لجاج الأيام في، بعد الأحباء، وقرب الأعداء، فكان مناسباً لما ذكر في الهجر" [2].

فجاء البيت الثاني(الطويل)

أما تَغْلَطُ الأيَّامُ فيَّ بأنْ أرَى بَغيضًا تُنائِي أو حَبِيبًا تُقرِّبُ

ثم أخذ في الفصل الثاني بالتعجب من قرب البعاد، وسرعة سيره قائلا (الطويل)

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، 295 –296.

[2] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، 297 –293.

وﷲ سيرى ما أقلَّ تأيَّةً   عشيَّةَ شرقيِّ الجدالى وغرّبُ

إذا جاء الاستفتاح مناسباً للبيتين السابقين، كونه ذكر التعجب والرحيل ثم هو يقول: بأنه "استفتح الفصل الثالث بتذكير العهود الساردة، وتعديدها فقال(الوافر)

وكم لظَلامِ اللَّيلِ عندكَ من يَدٍ   تخبِّرُ أنَّ المَانَويَّةَ تَكْذِبُ

وفيه مناسبة لمفتتح الفصل الثاني من جهة ذكر موطن الفراق أو النأي ثم أعقبه بالوصل والقرب، في أول الفصل الثالث، وعلى هذا النحو يستعرض حازم فهمه لوحدة قصيدة المتنبي، إلى أن يقول: "فعلى هذا النحو يجب أن تكون المآخذ في استفتاحات الفصول ووضع بعضها من بعض، وهذا الفن من الصناعة ركن عظيم، من أركان الصناعة النظمية، لا يسمو إليه إلا من قويت مادته، وفاق طبعه" [1].

وقد كان هذا النقد التطبيقي عند حازم القرطاجني الذي قدم فيه النوع المتصل الغرض دون العبارة، هو ما بعث شكري عياد على القول بأن حازماً كان "يحاول أن يوفق بين "الوحدة التسلسلية" التي يريد أن يجعلها قانوناً شعرياً، وبين الميل المأثور عند الشعراء والنقاد العرب إلى جعل البيت الواحد لا القصيدة مجتمعة وحدة الشعر، إنه يحاول التوفيق بين هذين الميلين حين يجعل، "اتصال الغرض دون العبارة" أجود أنواع الاتصال بين فصول القصيدة، ثم هو يستحسن مذهب المتنبي في المناسبة بين الفصول، والإبداع في الأبيات الأولى، إبداعاً ينبه إلى أنها تبدأ فصولاً جديدة" [2].

وقد ذهب جابر عصفور إلى هذا الفهم حين قال: إن مفهوم الوحدة عند حازم هو "وحدة التسلسل" تلك الوحدة " التقليدية التي يفضي فيها موضوع إلى آخر، أو يفضي

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، 300.

[2] شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، 276.

فيها غرض إلى آخر، بعلاقة شكلية هي "التخلص والاستطراد" بحيث تتركب القصيدة – في النهاية – من أقسام أساسية، يصل ما بينها تلطف في الانتقال من قسم إلى قسم، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من "الفصول" تطول أو تقصر، لكنها تتسلسل في تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم، ثم توصل وصل تخلص، بالغرض التالي، حتى نصل إلى الخاتمة" [1].

اعتنى فريق من النقاد بالقصيدة باعتبارها وحدة كلية وقد ترجموا ذلك في مصطلحات أبانت متصورات هذه الوحدة و تشكلاتها . و هو ما يراه الجاحظ في قوله " و أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا ، فهو يجري في اللسان كما يجري الدهان " [٢]
وقد أورد هذا الحكم في معرض حديثه عن تآلف الأصوات وتنافرها و مدى مساهمتها في تأسيس الوحدة العضوية بين أجزاء النص الشعري بالخصوص إذ شأن الشاعر في ذلك ، حسب رأيه ، شأن الصائغ يذيب الذهب والفضة و يفرغهما في قالب واحد يخرج المصوغ على هيأة متناسقة بحسب ما تحدده قواعد الصنعة ، أو هو كالحائك أو المصوّر يختار الأصباغ المتناسقة المتآلفة حتى إذا اكتمل الصنع بدا على أكمل صورة وأحسنها إذ الشعر " صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير " [٣]

وقد استفاد المرزوقي ممن سبقه في تأسيس عمود الشعر على أنه تجاوز بعض آراء سابقيه خاصة فيما تعلق بوحدة القصيدة ، إذ جعل لها من المصطلحات ما يشدّ أركانها و ينضّد بنيانها ، فبنى البند الخامس من عمود الشعر على "التحام أجزاء النظم و التئامه على تخير من لذيذ الوزن " و إن سبقه ابن طباطبا إلى تأكيد وحدة

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، 457.

[٢] الجاحظ ، البيان والتبيين ١ / ٦٧

[٣] الجاحظ ، الحيوان ٣ / ١٣١

القصيدة ، فإنه لا يخفي تأثره به ، فالعلوي ينبه الشاعر إلى أن يتأمل تأليف شعره و تنسيق أبياته فيلائم بينها لتنظيم معانيها ، ويتصل كلامه فيها " [1] بل إنه يفرض على الشاعر أن تكون قصيدته كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا ، وحسنا ، وفصاحة ، و جزالة ألفاظ ، و دقة معان ، و صواب تأليف ، (...) حتى تخرج القصيدة كلها مفرغة إفراغا في الجود والحسن واستواء النظم " [2]

و يؤكد المبرد أن أول ما يحتاج إليه الكلام أن ينظم على نسق و أن يوضع على رسم المشاكلة " [3] مؤيّدا كلامه بأن يلي البيت أخوه لا ابن عمه . وهو إنّما يرمي إلى تكامل أبيات القصيدة و فق نسق تتشاكل فيه أجزاؤها و تتساوى أبياتها . وقد عدّ اسحاق بن وهب "المشاكلة " و "المطابقة" مما يسمى به الشعر فائقا ، موحيا أن المشاكلة تحمل نفس متصور المطابقة و تعني لزوم المعنى الذي يليق بالموصوف في أي فنّ من فنون الشعر " [4] . وهو يطلب أيضا التناسب بين المعنى و مساحة الكلام في البيت الشعري ، بحيث لا يتم المعنى قبل تمام البيت فيحتاج إلى الحشو ولا يتم البيت قبل تمام المعنى ، فيحتاج إلى التضمين و كلاهما عنده معيب .

وفي المشاكلة يتحدّث قدامة بن جعفر عن الائتلاف بين عناصر الشعر ، و من أهم هذه العناصر ، القافية الموحّدة لأبيات القصيدة ، وهي لا تُعدّ إعلانا صوتيّا كل بيت فحسب ، وإنما تمثل موقعا مركزيّا يشمل القصيدة في مستواها العمودي إذ تبدو بتناغمها مع الوزن العروضي بمثابة الإطار الشامل للبنية الصوتية التي تتلوّن في داخلها المستويات التوازنية التجنيسية والترصيعية و القافية "لا تخرج ، في النقد العربي القديم ، عن المعيار والانزياح عنه تحت عناوين : وحدة القافية وحروفها

---

[1] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، دار الكتب العلمية بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٣٠

[2] نفسه ، ص ١.٣١

[3] المبرد ، الكامل ، ٢ / ١٥٩

[4] ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني شرف ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٣٩

وعيوبها وأنواعها وحركاتها ، ومدى تطابق ذلك على المستوى العمودي من كل القصيدة " [1]

القافية:

إن أساس المقوم الصوتي هو تكرار الصيغ اللفظية المتشابهة من الناحية الأكوستيكية ، وبذلك فإنّ الصيغ توفر في هذا الوضع إمكانا من إمكانات عديدة للتوليد الصوتي. ولهذا يُعدّ التساوي الصوتي في نظر كثير من الباحثين المحدثين ذا قيمة في إطار دراسة البنية الصوتية ، أبرزهم جان كوهين الذي انطلق في بحثه من فرضية مركزية مؤداها، أن القافية ظاهرة شديدة التعقيد، حيث تمثل صورة بلاغية تندرج في إطار النظم المطرد إلى جانب الوزن والجناس . وبذلك فإن جميع أساليب الإقصاء التي تعرض لها هذا المقوم البنائي، ليس لها مسوغ مقبول ما دام الفن الشعري يجعل الموسيقى مبدأه المحور وركيزته الأساس [2]

وبعد أن استعرض الباحث أبرز الوقائع التي تحكمت في تطور هذا المقوم الصوتي في الشعرالفرنسي خاصة، لم يفته أن يؤكد على التماثل القائم بين القافية بوصفها تماثلا صوتيا خارجيا وقاعدة بنائية في نظم الشعر، وبين مقوم الجناس الحرفي، الذي يمثل التماثل الصوتي الداخلي، حيث يستفيد الجناس من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، ويحقق من كلمةإلى أخرى ما تحققه القافية من بيت شعري لآخر. كما تساءل كوهن عن أوجه التماثل، بين المكونين من وجهة النظر الوظيفية.

وما دامت القافية " مقوّما مماثلا للجناس فهي تستفيد مثل الجناس من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل

---

[1] يوسف إسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب النقدي : قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ص ١٢٩

[2] Jean Cohen , Structure du langage poétique ,p 73

داخل البيت ويحقّق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت "[1] فالجناس كما الترصيع يحقق التوازن على المستوى الأفقي في حين تحقق القافية التوازن على المستوى العمودي .

و إنما يتحقق إئتلاف القوافي بشكله العمودي لينتظم القصيدة كلها صوت منتظم به يتشكل نغم الوقف بين البيت والبيت . ولكن هذا لا يعني انحصار عمل الترصيع مثلا في البيت بل يتعدّاه إلى مستوى القصيدة ليزاحم القافية في ذلك ، وحينئذ ندخل مجال التطريز إذ أنّ "كل خطّ أفقيّ يشكّل صورة ترصيعيّة ، واجتماع تلك الصورة في نظام عموديّ هو التطريز "[2]

إن أهمية القافية تتكشف، باعتبار موقعها داخل البيت، في الوقفة الحاسمة التي تحد من تداخل البحور الشعرية، تداخلا يفسد وحدة الوزن و لا يُبقي على اللحن. ناهيك عن كونها تجمع بين التماثل الصوتي والإختلاف الدلالي. فالوحدة المعجمية التي تؤلف قوافي قصيدة ما ، لابد أن تتشكل من دلالات متعارضة ومختلفة ، كتعارض الدلالة والمقولة النحوية والمعجم .

وقد يحدث أن تنزاح القافية عن تناسبها الصوتي، وعن نسقها النحوي الذي يؤَمّن سلامة حركة الروي أو حركة ما قبله، خاصة عندما يسقط الشاعر في أحد العيوب التي تشينها، كالإقواء، والسناد، والإيطاء، والإصراف، والردف، وما إلى ذلك.

إن القافية ليست مجرد تكرار أصوات، بل هي تكرار الأصوات الأخيرة في الأسطر الشعرية. ومن ثم، فهي ليست عنصرا مساعدا للوزن توكل إليها مهمة تحديد نهاية البيت بل إن نهاية البيت هي التي تحدد القافية. وبعبارة أخرى، إن القافية ليست في حد ذاتها أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل إنها عامل مستقل لا يكتسب صفته الحقيقية إلا بوقوع النبر عليه. وما دام النظم المطرد لا يوجد إلا بوصفه علاقة بين الصوت والمعنى، فإن القافية بوصفها صورة، لاتنكشف وظيفتها الحقيقية إلا في إطار علاقتها بالمعنى عبر فضاء القصيدة متحدة أجزاؤها.

---

[1] نفسه ، ص ٨٢

[2] العمري ، البنية الصوتية في الشعر ، ص 187

إن مصطلح "قافية" في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره[1]. وسميت القافية قافية لأن "الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة، كما قالوا "عيشة راضية" بمعنى مرْضيّة، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها"[2] . وهي ركن من أركان الشعر العربي القديم، وإن كان الأوائل لا يعدون كل كلام مقفى شعراً، قال ابن سلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق "ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف"[3] . وهي في معناها الفني الإجرائي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"[4]، فهي عند الخليل بن أحمد "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"[5].

أما في اللغات الأوروبية فـ"هي تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة ، وغالباً ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحياناً في النثر (كالسجع عند العرب) أو داخل البيت من الشعر. ويلاحظ أن القافية لم تستعمل دائماً في الشعر الأوربي ولم تظهر إلا في أوائل القرن الثالث عشر لتحل محل الجناس غير التام أو الروي البطيء . وهناك اتجاه في الشعر الإنجليزي ظهر منذ القرن السادس عشر يدعو إلى التزام الوزن دون القافية كما هو الحال في الشعر المرسل blank verse الذي نظمه شكسبير وملتون ووردز ورث في أغراض مختلفة والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة في الشعر الحر"[6].

---

[1] انظر أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ، بغداد، 1989 2/ 170

[2] نفسه

[3] نفسه

[4] رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، بغداد ، 1986، ص 207 .

[5] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت ، 1984، ص 282

[6] المرجع السابق ، 283.

وتتشكل بنية القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من البنية الصوتية للشعر ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1] .

وتعد القافية حداً فيصلا بين الشعر والنثر "لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى ، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها"[2].

و قد استعرض كوهين أبرز الوقائع التي تحكمت في تطور القافية في تاريخ العروض الفرنسي خاصة، و لم يفته أن يؤكد على التماثل القائم بين القافية بوصفها تماثلا صوتيا خارجيا وقاعدة بنائية في نظم الشعر، وبين مقوم الجناس الحرفي، الذي يمثل التماثل الصوتي الداخلي، حيث يستفيد، مثله مثل القافية، من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، ويحقق من كلمةإلى أخرى ما تحققه القافية من بيت شعري لآخر. كما تساءل كوهن عن أوجه التماثل، بين المكوّنيْن من وجهة النظر الوظيفية فرأى أن تماثل القافية و الجناس الحرفي ذو دلالة من وجهة النظر الوظيفية ، وهو يؤكّد أن "علماء الشعر يعزون للقافية وظيفة الإعلام بنهاية البيت، غير أنه ليس بوسعنا أن نعزو نفس الوظيفة للجناس ، فما هو دوره إذن ؟ هل هو التأثير الموسيقي ؟ أم يجب أن نعزو إليه وظيفة تعبيرية ؟(...) حسبنا أن نقول: إن الجناس ما دام مماثلا للقافية، فيجب أن تعزى إليهما وظيفة واحدة، ثم هل يمكن الادعاء جديا أن للقافية، في جميع الأبيات التي تلاحظ فيها، قيمة تعبيرية ؟ سيكون من السهل إثبات خلاف ذلك، لسبب بسيط، هو وجود نظام قافوي واحد في أبيات تختلف معانيها اختلافا كليا". [3]

وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائياً على أساسها، فهي بما تمتلكه من

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط5، القاهرة ، 1981 ص 246.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، ط1 ، بيروت ، 1987 ، ص 147

[3] Jean Cohen , Structure du langage poétique ,p 73

تعادلات صوتية تعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[1]، كما أنها تحقق "دوراً في اتساق النغم"[2] العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة، وتجعله خاضعاً لقانون إيقاعي منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة، وإنما "تشكل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية"[3].

بمعنى أنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري لأنها "عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية"[4] .

وبهذا فإنها ليست جزءاً مكمّلاً في العملية الشعرية بل إنها داخلة في صميمها، كما إنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك، وما دامت عنصراً داخلياً فليست "هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها"[5]. وبذلك فإنها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، وتشكل على الصعيد الوزني "بؤرة إيقاعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي، وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة[6] .

ومن الناحية الشكلية النظرية يمكننا أن نعد "القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، ولها طابع التجريد الذي للأوزان .

أما الروي فلابد أن يكون حرفاً من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985 ص 13.

[2] صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 1979، ص 179.

[3] منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986،ص 234.

[4] أحمد عبد المعطي حجازي (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد 391، 1985. ص 17

[5]Jean Cohen , Structure du langage poétique ,p 74

[6] أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة ، 1983، ص 125.

من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس"[1]، ويرتبط مع الوزن بعلاقة أساسية، فهي شريكته في الاختصاص في الشعر[2].

إن القافية ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري، إنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته والتي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن تكون موحدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت"[3].

وعلى وفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميز بها القافية بوصفها "ظاهرة إيقاعية "بالغة التعقيد"[4]، يمكننا أن نتعرف على وضعها الشعري بالنسبة إلى القصيدة، وانعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل بينهما وما يفضي إليه من قدرات تشبع إحساس المتلقي وتغنيه، إذ إن "حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي"[5].

يحد ابن رشيق القافية تحديدا طريفا إذ هي تعني عنده اسم المفعول مقفوّة ودلّ عليها باسم الفاعل قافية ، ولا يعدم الوسيلة في التمثيل لها من القرآن في مثل قوله تعالى " ماءٍ دَافقٌ " بمعنى مدفوق و" عيشَةٍ رَاضِيةٍ "بمعنى مرضية . و يقول " ...وكان الشاعر يقفوها أي يتبعها ، أي أنها فاعلة بمعنى مفعولة ، فكأنها تقفو ما قبلها " [6]

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت ،1981 ، ص 113.

[2] يوسف بكار، في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ، ص 6.

[3] علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1985 ،ص 147 – 150.

[4] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972: 208.

[5] هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة ، بيروت ، 1981 ، ص 92.

[6] ابن رشيق ، العمدة ١ / ١٥٤

وعند الأزهري ، "تسمّى قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت و قال أبو عبيدة : هي قافية الرأس ، وقافية كل شيء آخره وفيه قافية بيت الشعر " [1]

و القافية عند الخليل هي آخر حرف في البيت إلى أول متحرّك قبل ساكنين . ففي بيت عنترة (الكامل)

يا دارَ عبلةَ بالجَواءِ تَكَلَّمي و عِمِي صَبَاحًا دارَ عبْلَةَ واسلَمِي

هي من حركة الواو حتى حركة ياء المخاطبة الساكنة .

واتبع ابن عبد ربه قول قطرب في حدّه القافية فكرر كلامه " القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر ، ولا بدّ من تكريره فيكون في كلّ بيت " [2] وهو الرأي الذي يراه ابن خلدون في تعريف القافية إذ يقول " و يسمّى الحرف الأخير الذي تتفق فيه (الأبيات) رويا و قافية " [3]

وعلى الضفة الأخرى من هذا الحدّ ينقل ابن رشيق تعريف الأخفش الذي يرى أن القافية هي آخر كلمة في البيت " ويعلل رأيه بقوله " .. لو قال لك إنسان أكتب لي قوافي قصيدة ، لكتبت له كلمات نحو كتاب و لعاب و ركاب وصحاب و ما أشبه ذلك (...) و في قولهم قافية دليل على أنها ليست بحرف لأنّ القافية مؤنثة والحرف مذكر و إن كانوا قد يؤنثون المذكّر " [4]

وينقل الزبيدي عن الأخفش قوله " أخبرني من أثق به أنّهم قالوا لعربي فصيح أنشدنا قصيدة على الذال ، فقال : و ما الذال ؟ و أنشدنا أحدهم " لا يَشْتَكِينَ عَمَلاً مَا أَنْقَيَنْ " قال فقيل له أين القافية ؟ فقال : أنقينْ " [5] و إنما كان الأخفش يردّ على القائلين

---

[1] الأزهري ، تهذيب اللغة ، ٩ / ٣٢٧

[2] ابن عبد ربه ، العقد الفريد ٥ / ٤٩٦

[3] ابن خلدون ، المقدمة ص ٥٦٩

[4] ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ١ / ١٥٢

[5] انظر ابن سيدة ، المحكم في اللغة ٦ / ٣٥٥

بالجمع بين القافية والروي باعتبار القافية حرف الروي . ولكن رأيه هذا لم يسلم من الطعن والردود من ذلك تعليق ابن جني " وأما ما حكاه الأخفش من أنه سأل من أنشد : لا يشتكين عملا ما أنقينْ . فلا دلالة فيه على أن القافية عندهم الكلمة " [١]
ويرى ابن رشيق أنّ الأخفش لا يخرج في رأيه السابق عن مذهب الخليل . وأنشد قول أبي الطيب المتنبي (البسيط)

طوَى الجزيرةَ حتَّى جَاءَني خَبَرٌ   فَزِعْتُ فيه بآمَـــالي إلـــى الكَذِبِ
حتى إذا لمْ يَدَعْ لي صِدقُهُمْ أمَلا   شَرِقْتُ بالدَّمْعِ حتَّى كَادَ يشْرَقُ بِي

قال : " فإن قال : إنّ القافية في البيت الثاني " يشرق بي " ، رجع ضرورة إلى مذهب الخليل و أصحابه (...) و إن جعل القافية باء الخفض التي في موضع الروي و ياء الضمير التي قامت مقام الوصل ، رجع إلى قول من جعل القافية حرف الروي ، وهو خلاف مذهبه ، وليس بشيء ، لأنه لو كان صحيحا لجاز في قصيدة واحدة فجر وفجار و فاجر وفجور و مفجر وانفجار و مفجر ومتفجر و مفجور . و هذا لا يكون أبدا " [٢]
وهكذا عمل ابن رشيق على تفنيد رأي الأخفش محتجا عليه بعد أن كان قبل رأيه وأثنى عليه [٣]
إن التماس القافية في البيت الثاني مع الحرص على أن تكون مشتملة للرويّ غير مكتفية به ، يدفعه حرص على وضوح البنية الصوتية للسامع ، وعدم خفاء مكوّناتها ، حتّى تقوم بوظيفتها الصوتية في شدّ أجزاء القصيدة على المستوى العمودي، وإحداث الوقع في السامع صوتيا .

---

[١] ابن جني ، الخصائص ، ص ١٥٨

[٢] ابن رشيق ، العمدة ١ / ١٥٣ - ١٥٤

[٣] نفسه

ويذكر ابن رشيق رأيا آخر في تعريف القافية يمثله هذه المرة ابن كيسان في قوله " القافية هي كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت " وأبو موسى الحامض في اعتباره القافية " ما لزم الشاعر تكراره في آخر كلّ بيت " ولكن ابن رشيق وإن أورده لرأي مفارق في ظاهره إلا أنه لا يزيد ،حسب رأيه ، عن كونه تنويعا عن رأي الخليل في مستوى العبارة .

و إنّ من النقاد من وسّع مفهوم القافية لتشمل نصف البيت الثاني بل البيت كله إذ يرى الأزهري أن العرب تسمـــي البيت من الشعـــر قافية ، من ذلك قول حسان : (الوافر)

فنحكُمُ بالقَوَافِي منْ هَجَانَا ونَضْرِبُ حَتَّى تَخْتَلِطَ الدِّمَاءُ

أراد بالقوافي هنا : الأبيات " [1]

وقد احتج هذا الفريق لرأيه بـــ "أنك لا تبني بيتا على أنه من الطويل ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان " [2] . بل إن ابن رشيق يورد قول من وسّع في متصور القافية ليشمل كل القصيدة مستمدا إلى بيت للخنساء تقول فيه(المتقارب)

وقَافِيَةٍ مثْلُ حَدِّ السِّنَا نِ تَبْقَى ويَهْلَكُ من قَالَهَا

و إنما سميت القصيدة قافية لاشتمالها على القافية واتصالها بها . وذلك اتساع ومجاز" [3]

وقول كعب بن زهير (الكامل)

---

[1] ابن سيدة ، المحكم والمحيط الأعظم ، ، ٦ / ٣٥٥

[2] ابن رشيق القيرواني ، العمدة ١ / ١٥٤

[3] العمدة ، ١ / ١٥٥

فمن للقوافِي ؟ شأنُها من يحُوكُها | إذا ما ثَوَى كَعْبٌ وفُوِّزَ جَرْوَلُ
يقولُ فـلا يعيَـا بشيءٍ يقولُـه | ومِن قائلِيهَا منْ يسيءُ و يُعْمِلُ
كفَيْتُك لا تلْقَى مِـنَ النَّاسِ واحِدًا | تَـنَخَّلَ منهـا مثلمَـا تَتَنَخَّـلُ
يُـثَقِّفُـهَا حتَّـى تَلِيـنَ مُتُونُـها | فـيَقْصُرُ عنهـا كلُّ ما يُتَمثَّـلُ [1]

وهو بذلك يسوّي بين الشعر والقوافي فيجعلهما واحدا ، وإنما اكتسبت أهميتها من خلال قيمتها الصوتية سواءا في التقطيع النظمي أو التمفصل الدلالي لأبيات القصيدة الواحدة .

و قد ربط ابن سنان الخفاجي أيضا بين القافية و قول الشعر فجعلها له أسّا لا تنفرط منه إلا وقد تماهى البيت في طيّات الكلام يقول " ... أما الشعر فلا مندوحة عن القافية، فإن تعذّرت في البيت فليس غير ترك ذلك البيت رأسا " [2]

إذا كان التجنيس يقوم على تماثل الصوامت واختلاف الصوائت و يقوم الترصيع على تماثل الصوائت واختلاف الصوامت ، فإن القافية تقوم بين هذه الاشتراطات بما تتطلبه من اتفاق الصائت و الصامت الأخيرين ، فإن اختل أحد شرطيها اعتلّت بأحد العيبين الإجازة أو الإقواء .

وقد سمّى السجلماسي ما اختلفت صورته واتفقت مادته مجانسا ، وسمّى ما تماثلت صورته أو تضارعت ترصيعا في حين ترقى القافية في سلّم الكمال حتّى تلتزم ما لا يلزم من الصوامت والصوائت حيث يؤدّي تجنيس الترصيع و ترصيع التجنيس إلى اندماجهما في اللفظ المشترك و هو ما يسميه قدامة " مطابقا" [3] ، كما يشترط فيها

---

[1] ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ١ / ١٠٤

[2] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ١ / ١٥٦

[3] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 162

لزوم موقع معيّن من البيت وهو آخره ، فإذا تكرّرت في غير هذا الموقع عُدّت معاظلة [1]

و عدّد النقاد للقوافي أنواعا متعددة منها ما هو مبنيّ على الإطلاق ومنها ما هو مبنيّ على التقييد . و إنما هي خصيصة صوتية بالأساس ، وإن بالغوا في التشقيق حتى عدّوا لها ما يربوا عن الستين ضربا . ينقل ابن رشيق عن الزجاج قوله : " الشعر ثلاثة وستون ضربا ،لا يجوز إطلاق مقيد منها إلاّ انكسر الشعر ما خلا ثلاثة أضرب :

في الكامل : مثل قولهم أبُنَيَّ لا تظلم بمكة لا الصغيرْ ولا الكبيرْ . و يسمى خذالا، وإن شئت قلت ولا الكبيرا و يسمى حينها المرفل

في الرمل : و مثاله قول زيد الخيل (الخفيف)

يَا بَنِي الصَّيداءِ رُدُّوا فَرَسِي إنَّمَا يُفعــلُ هذا بالذَّلِيــلْ

في المتقارب : و مثاله قول الأصمعي (المتقارب)

كأنِّي ورَحْلِي إذا زعتُهَا جمزي جازئ بالرِّمَالْ

فإن أطلق كان محذوفا وإن قيّد كان أبترا. أمّا الذي لا يجوز إطلاقه فهو كلّ ما يخرج بإطلاقه عن الوزن " [2]

وذكر التنوخي أنه " قيل: وأول من قسم القوافي الفراء ، ثمّ نقله المبرد إلى مختصره (...) ويقسم المقيد من القوافي إلى مؤسس ومردف ومجرد . ويقسم المطلق منها

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ، 1 / 296

[2] انظر ابن رشيق ، العمدة ج ١ / ١٤٧ و كذلك أبي علي إسماعيل القالي ، الأمالي ، ١ / ١٢

إلى مؤسس موصول ، ومؤسس موصول بخروج ، و مردف موصول ، ومردف موصول بخروج ، و مجرّد ، ومجرد بخروج " [1]

إن كل هذه الآراء المفسرة لمعنى القافية والموضحة لحدودها، يلمّ شعثها سياق مشترك يتحدد في اعتبارها خاصيّـــة شعرية، ومكوّنا محوريّا لا غنى عنه في البنية الصوتية للنص الشعري فهي تشكل ظاهرة التماثل ، أو التناسب الصوتي ، حيث يتم تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية وتكرارها العفوي هذا هو بمثابة فواصل ايقاعية يلتزم بها الشاعر عند نهاية كل بيت ، ويتوقع المستمع تكرارها، حيث يؤخذ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محددة ومنتظمة و تكون للقصيدة إطارا جامعا.

إن التنويع داخل النوع الواحد ثم التشقيق عليه بأنواع أخرى أصبح عند النقاد والبلاغيين خصيصة تحرّكهم ، يؤكد هذا المذهب في الرأي إيجاد المصطلح من غير مثال يُحتذى ، مما يضطرّهم إلى صناعة الشاهد ليوائم المصطلح الذي استُحدث. وإنّ التنويع في القافية لا يخدم البنية الصوتية في كل الأحيان بل إن بعض هذه الأنواع تغيّب معالمها ، وتحدث للسامع ارتباكا في تبيّن حدود البيت .

و يتفق أغلب دارسي القافية على أنهم لا يرون التقييد فيما يجوز إطلاقه . " ... وإن العرب قد تحرك هاء الصلة ضميرا مذكرا بالرغم من الخروج بضربها على الوزن ومثاله قول أبي النجم العجلي (الرجز)

لمَّا رأيتُ الدَّهَرَ جمًّا خَبَلُهُ أَخْطُلُ والدَّهْرُ كثِيرٌ خَطَلُهُ

و يسمى " التعدّي " لخروجه بهذه الزيادة عن الوزن المقيد عن الواجب فيها ، وأنّ العرب قد تحرك المقيّد دون قيد أو شرط " [2] وهو ما يعني مراعاتهم الشديدة

---

[1] قوافي التنوخي ، ص ١٠٥ ـ ١٠٦

[2] أبو بكر بن السراج الشنتريني المعيار في أوزان الأشعار ، تحقيق محمد رضوان الداية ، المكتب الإسلامي ، دمشق ، ١٩٧١ ، ص ٩٨

لسلامة الاتساق الصوتي حتى وإن كان متجاوزا لحدود اللغة واشتراطاتها .وهو ما يؤكده سيبويه في باب وجوه القوافي في الإنشاد بقوله " أمّا إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف ، والياء والواو ما ينوّن ولا ينوّن لأنهم أرادوا مدّ الصوت (...) و إنما ألحقوا هذه المدّة في حروف الروي لأن الشعر وُضع للغناء و الترنم فألحقوا كلّ حرف الذي حرّكته منه ، فإذا أنشدوا ولم يترنّموا فعلى ثلاثة أوجه :

أما أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي ، ما نوّن منها و ما لم ينوّن على حالها في الترنم ليفرّقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء .

و أمّا ناس كثير من بني تميم ، فإنهم يبدلون مكان المَدَّة النون في ما ينوّن و ما لم ينوّن، ولمّا لم يريدوا الترنّم ، أبدلوا مكان المدة نونا و لفظوا بتمام البناء ، وما هو منه ، كما فعل أهل الحجاز ، ذلك بحروف المد . سمعناهم يقولون " يا أبتا علّك أو عساكن "، وكذلك الجر والرفع . والمكسور والمفتوح و المضموم في جميع هذا كالمجرور و المنصوب والمرفوع .

وأمّا الثالث فأن يجروا القوافي مجراها كما لو كانت في الكلام ولم تكن قوافي شعر، جعلوه كالكلام ، حيث لم يترنّموا و تركوا المدّة لعلمهم أنها في أصل البناء ، وقد سمعناهم يقولون لجرير : " أقلّ اللومَ عاذل والعتابْ "
و للأخطل : " وأسألْ بمَصَقَلَةَ البَكْرِيِّ مَا فَعَلْ " [1]

لا شك أن المتحرّك في الشعر هو الغالب وجوده أكثر من الساكن و ذلك لأنّ الساكن يتولّد في الغالب من المتحرّك ألا ترى أن حروف الألف ، والواو ، والياء في القوافي المطلقة تكون صلات لتولّدها من حركة وأيضا أنّ الحرف المتحرك يجوز تسكينه في الاختيار ، والساكن ربما حرّك للضرورة كما في نقل حركة القافية إلى الساكن قبله على نية الوقف ، وأيضا قد يجتمع أكثر من متحرّك ، فيستساغ موقعها ، ويتحمّس و لا يرضى بأن يجتمع ساكنان في حشو بيت إلاّ في مثل أو

---

[1] انظر سيبويه ، الكتاب ، ٢ / ٢٩٨

مثلين من الشعر ، وربّما اجتمع ساكنان في نهاية الأبيات . ومن هاهنا كان التركيز على المتحرّك دون الساكن" [1]

وكما حدّد للقافية لوازم من الحروف حدّد لها أيضا لوازم من الحركات. فالحروف هي الروي ويقع قبله الردف والتأسيس، وبعده الوصل والخروج .

فالردف ألف أو واو أو ياء قبله مباشرة ، والتأسيس ألف فقط بينها وبينه حرف و الوصل ألف أو واو أو ياء أو هاء ، فإن كان أحد الثلاثة الأولى أو هاء ساكنة لم يكن بعده في القافية حرف آخر. و إن كان هاء متحركة أتى بعدها الخروج وهو ألف أو واو أو ياء ، ففي قول لبيد : " عفت الديار محلها فمقامها " الميم هي الروي والألف فيها ردف و الهاء المتحرك بعدها وصل و الألف بعدها خروج " [2]

والحركات التي وضعت في لوازم القافية هي : الرسّ و الحذو و التوجيه و المجرى و النفاذ .

فالرسّ هي الفتحة التي قبل التأسيس و الحذو هو الحركة التي قبل الرّدف و التوجيه هو الحركة التي قبل الروي الساكن و المجرى هو حركة الروي المتحرك والنفاذ هو حركة هاء الوصل المتحركة .

و قد قسم الخليل القوافي إلى خمسة أنواع حسب توالي الحركات فيها و سمّى كل نوع باسم خاص .

المتكاوس : كل قافية توالت فيها أربعة متحرّكات بين ساكنين .

المتراكب : كل قافية توالت فيها ثلاثة متحركات بين ساكنين .

المتواتر : كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين .

المترادف : كل قافية اجتمع في آخرها ساكنان

واعتنى النقاد ببيان عيوب القافية و وضع الإصبع على مساوئها في انخرام بنية الشعر باعتبارها الأسّ الأبرز من أساساته.

---

[1] أحمد محمد الشيخ ، مشاهد الشواهد في علم القوافي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠

[2] الأخفش ، كتاب القوافي ، ص ٤٠

فإذا كانت القافية تحقق وحدة نغمية للقصيدة تتآزر مع الوزن لتأسيس بنية صوتية تحقق لها وجودها المستقل فإنّ هذه القافية باعتبارها الخيط الذي ينظم القصيدة ، لا بدّ أن يراعى التوازن فيها حتى لا تخيب في إحداث التوازن المطلوب ، هذا التوازن يتحقق من خلال جملة من المكونات الصوتية . و إنّ الحروف والحركات التي تتشكل منها محصورة، في ستة أحرف وست حركات. يقول: وجميع ما يلحق القوافي من الحروف والحركات ستة أحرف وست حركات .

فالأحرف: الروي، والردف، والتأسيس، والوصل، والخروج، والدخيل ، ولكن ما نلاحظة أن الحروف لم تحدد ولم يفظل بعضها على بعض من جهة الصوت ووقعه. باستثناء اشتراطات قدامة بن جعفر للقافية شروطا لا مندوحة للشاعر عن التزامها . فالقوافي حسب رأيه لا بد من " أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإنّ الفحول المجيدين من الشعراء القدامى والمحدثين يتوخون ذلك و لا يكادون يعدلون عنه (...) و إنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك بنيّة الشعر إنما هو التسجيع و التقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر و أخرج له عن مذهب النثر " [1]

والحركات: الإطلاق ، والحذو، والرس، والتوجيه، والنفاذ، والإشباع، والذي يجتمع منها في قافية واحدة خمسة أحرف، وهي: التأسيس، والروي، والصلة، والخُروج، والدخيل ، وكلها يلزم تكراره بعينه إلا الدخيل، وأربع حركات، هي: الرس؛ / والإشباع، والإطلاق، والنفاذ

و إذا نظرنا في هذه الحروف وجدنا أنها : الألف ، الواو ، الياء ، الهاء . وهي في كل الحالات ليست حروفا صحيحة ، و إنما تتوزع كالآتي :

أنصاف الصوائت (و ، ي)

---

[1] قدتمة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٥١

و قد لخّص أبو القاسم السجلماسي آراء النقاد في "التضمين" في ثلاثة أوجه : يقول " إنّ اسم التضمين مقول على ثلاثة معان" [1] و إلى ذلك ذهب جل النقاد في حديثهم عن التضمين .

– **المعنى الأول** : و قد ورد بمعنى "التناص" **L'intertextualité**، في لغة النقد الحديث ، وهو عند ابن رشيق " تضمين الشاعر شعره قول أحد الشعراء " [2]

لكن هذا المعنى لا يخدم ما نشتغل عليه في هذا المجال . وهو ما يسعفنا به الضربان الآخران لمصطلح التضمين .

– **المعنى الثاني:** ويمكن أن نسمّيَه "**تضمين الافتقار** " يقول "أحدهما افتقار البيت إلى غيره مما قبله أو بعده و الجمهور على ثلبه ةعدّه من معايب الشعر ، وذهب أبو الحسن (الأخفش) فيما حكى عنه أبو عليّ في التذكرة إلى جوازه من غير قبح ، محتجّا بما ورد عليه لفحول الشعراء كحسان وغيره .

وقد استعمل حازم مصطلح الافتقار، على أنه مذموم عنده ، وإن كان قبحه متوقفا على شدّة الافتقار أو ضعفه [3]

والافتقار غير التعلّق ، لأن التعلّق عنده قد يكون فنّيا يرتبط بالبنية اللفظية أو المعنى دون أن يكون هناك افتقار في القافية إلى ما بعدها كما أن الافتقار يرتبط باللفظة التي تقع قافية ، بينما التعلق يشمل البيت كله ، ولذلك نرى أن لا تعارض بين التعلق عند حازم باعتباره وسيلة لتحقيق الوحدة الفنية بين أبيات كلّ فصل ثم بين فصول القصيدة جميعها .

– **المعنى الثالث:** ويمكن تسميته تضمين **الاقتضاء** وهو "قصدك البيت أو القسيم منه فتأتي به في آخر شعرك " [4]

و يورد له التبريزي مثلا قول الحارث بن مضاض (الطويل)

---

[1] السجلماسي ، المنزع البديع ، ص ٢١٠

[2] ابن رشيق ، العمدة ، ٢ / ٤٠

[3] القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٧٦

[4] نفسه ، ص ٢١١

و قائلةٍ والدَّمْـعُ سكْـبٌ مُبَـادِرُهْ و قد شَرِقَتْ بالمَاءِ مِنْهَا المَحَاجِرُ
و قد أبْصَرَتْ حَمّانَ من بعْدِ أنْسِهَا بِنَـا وهي مِنَّـا موحِشَاتٌ دَوَائرُ:
كأن لم يكنْ بينَ الجُحُوْنِ إلى الصَّفَا أنيسٌ [1] ولـم يسْمَـرْ بمكَّةَ سَامِـرُ
فقلتُ لهـا: والقلْبُ مِنِّـي كأنَّمَـا يقَلِّبُـهُ بيْـنَ الجَـوانِحِ طَـائِـرُ :
بلى نحـنُ كنَّا أهْلَـهَا فأجَـاءنَا صُرُوفُ اللَّيالِي والجُدُودُ العَوَاثِـرُ [2]

و هو مثال يدرج ضمن "تضمين الاقتضاء" ، إذ إن الجملة الأم قد طالت ودخلت في حشوها جمل اعتراضية ، فالشاعر عمد إلى إيقاف الجملة الأم ليورد نعوتا وأحوالا، قد تقصر كما هو الحال في المثال السابق ولكنها قد تطول كما هو الأمر في أرجوزة منسوبة إلى إمرئ القيس فصل الشاعر بين "لو" وجوابها بما ينيف عن العشرين شطرا خصصها لوصف الفارس الذي يحتمل أن يحول بينه وبين معشوقته يقول في هذه الأرجوزة :

لو حَالَ نَهْدٍ دُونَها مُضَبَّرٌ
....
....
لجئْتُ لا أحْفَلُ ما يُبَرْبِرْ [3]

و قد وردت النعوت آخذا بعضها برقاب بعض مما كان له أثر في الأبيات التي وردت في جمل اسمية يطاردها حرف "لو" الباحث عن جوابه ، فكانت القوافي يتناسل بعضها من بعض و كأنها صبّت في قالب واحد .

---

[1] في الأصل " أمس " و بها لا يستقيم الوزن ، لذلك أضفت لها الياء لتصبح أنيس

[2] الكافي ، ص ١٩٦

[3] ديوان إمرئ القيس ، ص ١٦٢

و من ضمن المصطلحات التي تساير هذا المتصور مصطلحا "التتميم" و " التبيين" فالتتميم حسب ابن أبي الإصبع هو " أن يأخذ الشاعر في معنى فيورده غير مشروح، فيقع له أن السامع لا يتصوره بحقيقته فيعود راجعا إلى ما قدّمه ، فإمّا أن يؤكّده و إمّا أن يجلّي شبهة فيه " [1]

أما " التبيين " فهو إيراد كلام يقوم بنفسه عن طريق الحذف ، ثمّ يضاف إليه ما يتمّمه في البيت التالي " [2]

و من المصطلحات التي يقوم عليها متصور التضمين إضافة إلى تلك التي ذكرنا، مصطلح " الاكتفاء" و هو حسب ابن حجة الحموي " أن يأتي الشاعر ببيت الشعر، وقافيته متعلقة بمحذوف ، فلم يفتقر إلى ذكر المحذوف لدلالة باقي لفظ البيت عليه ، ويكتفي بما هو معلوم في الذهن ، فيما يقتضي تمام المعنى ، وهو نوع ظريف " [3] وقد ورد التعبير عن هذا المتصور في كتاب العمدة تحت مصطلح "الحذف " من ذلك قول الشاعر (مجزوء الرجز)

نادُوهُم ألاَ أَلْجِمُوا : ألاَ تَا
قالوا جَميعًا كُلُّهُم : ألاَ فَا

يريد ألا تركبوا و ألا فاركبوا . فحذف الجملة التي هي اركبوا ، واكتفى بحرف العطف ، وهو الفاء ولولا الضرورة لم يجز له ذلك ، و كذلك أيضا التقاؤه بالتاء من "تركبون" و حذف سائر الجملة إنما ساغ للضرورة " [4] ومن أمثلته أيضا قول الشاعر (مجزوء الرجز)

---

[1] ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير ، ص ١٨٩

[2] الكافي ، ص ١٩٣

[3] الحموي الخزانة ، ص ١٢٦

[4] ابن عصفور الاشبيلي ، ضرائر الشعر ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٥

خاتمة الفصل الثالث

إن البنية الصوتية في القصيدة تبرز سماعيا بالإنشاد الذي يُراعى فيه المعنى، سواء في المستوى الأفقي ممثلا في البيت أو المستوى العمودي ممثلا في القصيدة ، ولذلك فإن النقاد وجدوا أنفسهم أمام ظاهرتين :

الأولى إنشاد يأخذ المسار الأفقي مراعاة للتمفصل الدلالي الذي نعني به جملة الوحدات التي ينقسم إليها النص دلاليا سواء كانت ذات استقلال كامل أم نسبي .

و الثانية إنشاد يأخذ المسار العمودي و يتعامل مع التقطيع النظمي الذي هو عبارة عن وحدات تقطع النص وزنيا (الوزن العروضي) أو توازنيا (الترصيع والتجنيس) .

و بذلك فإن العملية الشعرية وليدة تزاوج بين مستويين لغويين : المستوى الصوتي والمستوى الدلالي ، ويقوم الشعر برصف سلاسل مـن الكلمات المختلفـة صوتيـا و يتحدّد ذلك في مستويين من التعارض :

تعارض بين الوقفة العروضية و الوقفة الدلالية ، وتعارض بين مستويي الإنشاد الدلالي و الصوتي .

فالمستوى الصوتي يتخذ من عملية الإنشاد طبيعة رجعية تخلق خللا في التوازن بين الصوت والمعنى حيث يكون النظم معاكسا للمعنى في مساره ، وهذا يعني إما إنشادا يأخذ بالمسار الطولي و يتعامل مع الوقفات الدلالية ، وهو بذلك يخترق وحدة البيت، وإما إنشادا يأخذ بالمسار الرجعي / الصوتي و يتعامل مع التقطيع النظمي وهو بذلك يسعى إلى الحفاظ على وحدة البيت على حساب وحدة القصيدة ، وقد أدرجت هـذه الظاهرة النقدية و البلاغية تحت باب التضمين و قد عبروا عنه بمسميات تفضي إليه وهي: ائتلاف المعنى مع الوزن ، وعيوب القافية و ألوان البديع ، وهم إنما يقصدون الحديث عن درجات الترابط بين وحدات البيت الواحد والتمفصل الحاصل بينهـا أو

بين البيت وأخيه ، وقد سمّوا هذا الترابط بـ "حسن النسق " الذي هو تتالي الأبيات و تلاحمها تلاحما سليما مستحسنا .

والمستحسن من ذلك أن يكون "كل بيت إذا أفرد قام بنفسه ، واستقلّ معناه بلفظه وإن ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزّأ حسنهما ، ونقص كمالهما ، وتقسّم معناهما وهما ليسا كذلك ، بل حالهما في كمال الحسن و تمام المعنى مع الإفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام و الاجتماع" [1] . وقد أشار عبد العزيز الجرجاني إلى ترتيب القصيدة أو التئام أجزاء نظمها من خلال العناية بالاستهلال وحسن التخلص ثم براعة الخاتمة، أي إلى براعة الشاعر في إظهار القصيدة متلاحمة الأجزاء، إذ الشاعر الحاذق عنده هو من "يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، ثم الخاتمة في مرحلة لاحقة، فإنها تمثل ،حسب رأيه، المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء ولم يكن الأوائل يخصّونها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري بهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن، أما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة، ما بلغ المراد، وأحسن وزاد" [2].

ويمكن النظر في أقوال القدماء من قبيل: "صحة النسق والنظم" أو "اتساق النظم" على أنها تشكل لبنات في سياق التحام أجزاء النظم. إذ يعرف ثعلب اتساق النظم: بأنه "ما طاب قريضه، وسلم من السناد، والإقواء، والإكفاء، والإجازة والإيطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر" [3].

وتعني صحة النسق والنظم عند ابن سنان "أن يستمر الشاعر في المعنى الواحد وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر، أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه . ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين

---

[1] ابن الأثير ، المثل السائر ٢ / ٣٢٧

[2] الجرجاني الوساطة، 48.

[1] ثعلب، قواعد الشعر ، ص 59.

أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح، لا ينقطـــع. فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة وإنما كان أكثر خروجهم من النسيب، إما منقطعاً وإما مبنياً على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها"[١] .

و قد قوي الاتجاه المستحسن لهذا المسلك من التوليف بعد القرن الخامس للهجرة و تحوّل التضمين إلى صنعة بلاغية تقوم بوظيفة جمالية كالتتميم والتبيين و الاكتفاء و الجمع مع التفريق والجمع مع التقسيم .... الخ و قد لحق هذا الاعتبار الجمالي تقليل من العيوب التي تراعي الجملة النحوية على حساب الجملة الشعرية و لأن العلاقة بين " التقطيع النظمي و التمفصل الدلالي مرتبطة بالفاعلية الشعرية أولا فهي واحدة من القضايا النقدية التي أُطرت بمجموعة كبيرة من المعايير النقدية و فصّل النقاد في فروعها و شروحها " [٢] و بقي الشعر بعيدا عن ذلك يشكل نفسه ضمن نسيجه الخاص يتلافى العيوب الشعرية التي يشير إليها ذوق الشاعر و يلجأ إلى تغليب الجملة الشعرية على نظيرتها النحوية وفق متطلبات التجربة الشعرية .

وهو ما يراه كوهن من كون الشعر يتجه عبر مراحل تطوره نحو مبدأ اللانحوية، إلى درجة يمكن تصنيف الشعراء والمدارس الأدبية تبعا لهذا المبدأ . فالكلاسيكية احترمت التماسك النحوي بين الأبيات المتجاورة إلا في حالات قليلة، ولم تختلف الرومانسية عن الكلاسيكية كثيرا، فعلى الرغم من فصلها بين وحدات شديدة التماسك فإنها تشكل مع الكلاسيكية عائلتين متجانستين[٣]

إن عمل كوهن يتميز بالجدة والطرافة لأنه سمح بالكشف عن ظاهرة أسلوبية ظلت مهملة في الشعر العربي، وبرّأها من تهمة العيب التي وصفت بها لمدة طويلة . ورغم هذه النتيجة الأسلوبية التي وصل إليها كوهن، فإن حديثه عن التوتر بين التركيب والإيقاع عام بحيث لم يهتم برصد أنماطه وأغراضه الأسلوبية المختلفة.

---

[2] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة، 315.

[٢] يوسف إسماعيل ، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري : قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ص ٢٥

[3] – Χ οηεν θεαν Στρυχτυρε δε λανγαγε ποΓτιθυε Π66

خاتمة القسم الثاني:

إن جوهر البنية الصوتية توازنات تتحقق في مكونات النص الشعري بالخصوص وقد سعينا إلى إبراز هذه التوازنات في محاضنها في مستويات ثلاثة ، هي : الحرف و الكلمة و الجملة الشعرية[1] ، وقد لمسنا الترابط الوثيق بين مختلف هذه المكونات في التأسيس للبنية الصوتية توازنيّا . فالقيمة النغمية للكلمة لا تقتصر عليها وهي مفردة بل تمتدّ إلى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق صوتي و تجاوب في النغم أو تنافر فيه . و ينطبق الأمر نفسه على الحرف، لأن الأثر الصوتي الشامل لا يصدر من مجرّد اختيار الحروف بل يصدر عن ترتيبها كما أنّ وحدة النص الشعري في التراث النقدي لم يُـنظر فيها إلا في حدود الجملة الشعرية، أو البيت الشعري، ولعل أوضح مفهوم ذلك ما نلحظه عند الجرجاني، إذ نظر إلى الوحدة في حدود الجملة، أي ائتلاف النظم أو التركيب في حدود البيت، والأمر هنا راجع إلى سببين رئيسين:

- إن الوحدة التي تنتقض إذا نقض جزء أو أكثر لم توجد قط في القصيدة العربية، ولم يكن أمام القائلين بوحدة البيت و نخص منهم عبد القاهر الجرجاني، من نمـاذج تعينهم على فهم الوحدة في نطاق أوسع من هذا الحيّز .

- إن النحو ، الذي أسهم في فكرة النظم بنصيب وافر ، لم ينظر فـي القصـيدة أو المقطوعة وإنما نظر في الجملة .

وكان النقاد، أميل إلى أن تكون الوحدة في البيت، وليس في القصيدة مجتمعة، وقـد تطورت القصيدة العربية في هذا الاتجاه مع الشعراء" المحدثين إلى نوع من تـرابط

---

[1] انظر أحمد الودرني ، الأدب التونسي الحديث وسؤال الجمالية ، فصل "نظام الجملة الشعرية في الشعر التونسي " ص ١١٧

الأجزاء [1].

وهذه الأقوال في باب التئام أجزاء النظم في البيت الشعري، أي في السياق النصي للجملة الشعرية التي كانت دائما الموئل النظري الذي يقيسون عليه أشعارهم. وإن فطنة الشاعر في إبراز تناسب أبيات القصيدة التي عليها يشتغل بدءاً من المطلع وموضوعات المقدمة ثم حسن التخلص إلى الغرض الرئيس حتى الخاتمة. أما القصائد الخالية من المقدمة المبنية على غرض واحد فينظرون إلى تناسب موضوعات الغرض الواحد في خلال قدرة الشاعر على إظهار تناسبها فنياً .

وقد درست البلاغة هذا الباب تحت عنوان "التضمين" فاستفاد النقاد من ذلك . و إن في البلاغة أشكالا مختلفة لصوره [2] ، وغلب على معظم النقاد والبلاغيين قياس البيت بالجملة التي قد "تتجاوز إطار الوزن العروضي غير أن نموّها الممتدّ إلى حدود الوحدة الوزنية التالية ، وضرورات التوازن الناجمة عن هذا الامتداد يقتضيان الاحتفاظ بنبر نحوي لغرض الوقف عند نهاية البيت الأول . فحركة البيت الثاني لم تنكسر ، إذ يوجد في الرسم العروضي و الرسم النحوي للجملة انسجام مرجأ " [3]

وقد نظر الجرجاني إلى إشارات التحام أجزاء النظم والتئامها على صعيد بناء القصيدة عند الجاحظ ولاسيما في روايته، أن عبيد الله بن سالم قال لرؤبة: "مت يا أبا الجحاف إذا شئت. قال: وكيف ذاك؟ قال رأيت عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبني قال: إنه يقول ولكن ليس لقوله قران... يريد بقوله: قران، التشابه والموافقة. ويبدو أن مفهوم "القران" يتجاوز التئام أجزاء البيت الواحد ليشكل خطوة متقدمة في محاولة الوصول إلى وحدة القصيدة .

ولكن الحقيقة التي لا بد من ذكرها في هذا المجال هو عدم تدخل النقاد في عمل اللغويين ، فلم يحدّوا الجملة نحويا . على أن أصحاب القراءات لم يفتْهم ذلك ، إذ

---

1 كتاب أرسطو طاليس في الشعر، شكري عياد، 274.

[2] انظر دراستنا للتضمين في القسم الثاني من الأطروحة

[3] Mazalgrat jean . Elément de la métrique française . Armand colin . Paris . 1983 . p 115

يحدد ابن الجوزي مجموعة من التراكيب النحوية لا يجوز الفصل بين مكوناتها بالوقف ، إذ "لا يجوز الوقف على المضاف دون المضاف إليه و لا على الفعل دون الفاعل ، و لا على الفاعل دون المفعول ، و لا على المبتدإ دون الخبر ، و لا على المعطوف عليه دون المعطوف ، و لا على القسم دون جوابه ، و لا على حرف دون ما دخل عليه ... إلى آخر ما ذكروه وبسطوه من ذلك " [1] وقد احترم التمفصل الدلالي في القرآن ، فكان الوقف فيه مشددا .على أن الشعر لم يخل من خرق لقاعدة التقطيع النظمي ، وإن لم يقصد الشعراء المجاوزون خرق القاعدة ، فإن أشعارهم في تجاوزها لحدود الجملة لم يخرجها عن مدار جمالية الوقع .

---

[1] ابن الجوزي ، النشر في القراءات العشر ، ١ / ٢٣٠

القسم الثالث :

في التفاعل مع البنية الصوتية

ليست الظاهرة الشعرية و الأدبية عموما ، متمثلة في النص وحده ، فهي متمثلة في القارئ أيضا ، ومجموع ردود الفعل الممكنة لذلك القارئ حيال النص . إن النص لا يكون حقيقيا بصفة الفن ما لم يفرض نفسه على قارئه ، ويولد فيه ضربا من ردّ الفعل ، كما "لا يمكن أن نتصور حياة للأثر الأدبي في التاريخ دون مشاركة نشيطة فاعلة من قبل القراء الذين يظهرون ذلك الأثر . إذ بتدخلهم يساهمون في انخراطه ضمن التواصل الحي للتجربة الأدبية حيث لا يني الأفق يتبدّل ، وحيث يكون التحول الدائم من صعيد التقبل السلبي إلى صعيد التقبل الإيجابي و من محض القراءة ، إلى الفهم الناقد ومن المعيار الجمالي القائم إلى تجاوز ذلك المعيار بإنتاج جديد" [1]

لقد أصبحت قراءة النص الأكثر استئثارا باهتمام الدارسين، و الأكثر استحواذا على أسئلة النظرية الأدبية وافتراضاتها. وصاحب ذلك ازدياد فاعلية الدور الذي يلعبه المتلقي في عملية فهم النص و اكتشافه وإعادة تشكيله ، حتّى عدّ المتلقي ، في أحد أهمّ أدواره ، إعادة إنتاج للنصّ من جديد و ذلك بعد أن تم إنجازه بصورة أوّلية مفتوحة من قبل مؤلفه، إذ النص لا يكون حاضرا إلاّ بمدى أهمّية القراءات التي صاحبت وجوده ، كما لا يمكن الفصل بينه وبين أنماط التلقي التي تشكلت حوله. ومن هنا ليس بالإمكان تصور النص في وجوده المتعيّن إلا من خلال تحققه في التلقي والقراءة " [2] فأن تعرف ما هو النص هو أن تعرف كيف قرئ و كيف تم تلقيه في سلسلة القراءات و التلقيات المتعاقبة حيث لا يعيش النص إلا من خلال القارئ و

---

[1] أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى و نظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ٧هـ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،ط١، ٢٠٠٤ ، ج ٢ ص ٦٢١

[2] إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية : دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٠ ، ص ١٠

من خلال اشتغال المتلقي به بل لا معنى للنص حتى يقرأه شخص ما، و يمنحه دلالة ما " [1]

وفق هذه الفرضية يكون وجود النص ناقصا، أو هو مجرد مشروع لا يكتمل بناؤه إلا بقراءته. هذه القراءة التي يمثل النص شرط وجودها. وبذلك فإن التفاعل بين النص و قراءاته المختلفة هو شرط انتقاله من وجود بالقوة إلى وجود بالفعل ، ما دامت القراءة هي استقصاء متواصل لتحققات النص المحتملة .

فمع نظرية التلقّي عاد القارئ إلى مسرح الأدب باعتباره مركز عملية القراءة إذ إن هذه النظرية تدرجه ضمن الظاهرة الأدبية بحكم أن النص الأدبي لا يتحدد فقط بالسؤال: ما الأدب ؟ أو من يتكلم في النص ؟ أو ما موضوع هذا النص؟ إذ يعمل هذا النقد الأدبي على تحليل موضوعه تحليلا منهجيا انطلاقا من أربعة عناصر وهي المؤلف و النص والمرجع والمتلقي [2] . ويقوم على استحضار عنصر من هذه العناصر و التركيز عليه سواء بعضها أو كلها .

إن عملية تقبل الأثر الأدبي و التفاعل معه تتم استنادا إلى معيار فني يخضع لمراتب و مقامات و يتدرّج حسب أزمنة متعاقبة يكمّل بعضها البعض . وأول هذه الأزمنة هو زمن التلقي الجمالي ، وهو يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي يقترن فيه

---

[1] نادر كاظم ، المقامات والتلقي : بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣

[2] وبناء عليه تقسّم الممارسة النقدية إلى أربعة أقسام:
- النقد المرجعي :
و يرتكز أساسا على عنصر المرجع متمثلا في تاريخ الأدب و المناهج المنتمية بشكل عام إلى سوسيولوجية الأدب .
- النقد النصي :
و يرتكز على النصّ كالنقد البنيوي البلاغي والأسلوبي.
- نقد المؤلف :
و يمثله النقد البيوغرافي و النقد السيكولوجي .
- نقد المتلقي :
أو المقاربة التداولية و يمثلها النقد المندرج تحت "جمالية التلقي" .
انظر علي آيت أوشان ، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٠ ، هامش ٢ ، ص ١٠١

التلقي بالدهشة فتترتب عنه حالة من الارتياح النفسي سماها علماء المسلمين بـ " الدغدغة النفسانية "[1] التي يسببها التأثر بالجمال والاحتكاك به .
وتدخل ضمن هذا الزمن كل الملاحظات المقترنة بالدهشة التي يبديها المتلقون إزاء العمل الفني دون تبرير أو تأويل . وهذا شيء نلمسه في النقد العربي القديم لا سيما تلك الأحكام الانطباعية التي تنتمي إلى المرحلة الشفوية ، أو إلى ما قبل مرحلة النقد المنهجي[2] إلا أن هذه الدهشة الفنية لا بدّ منها لكل تلقّ أدبي حتى في مرحلة التعليل و التأويل حين يصبح النقد منهجيا يبرر الدهشة و يعلل الأحكام الجمالية ، ولهذا السبب ألح أبو تمام في وصيته للبحتري على عامل اللذة أو الشهوة باعتبارها عنصرا فاعلا في الشعر تجعله أكثر تأثيرا في المتلقي ومن ثمّ أكثر تقبلا ، وأكثر تداولا .

إن فهم النص في نظرية التلقي مرتبط بفهم السؤال الذي نما في فضائه النصٌ و قدّم جوابا عنه ، وهو هدف الدراسات الحديثة التي تريد التعرف على التواصل الفني الذي تنطوي عليه الوقائع الأدبية . وهي دراسات تستوجب وجود نظرية أدبية قادرة على أن تُدخل في اعتبارها التفاعل الحاصل بين الإنتاج والتلقي وذلك عن طريق تحليل قضايا التلقي ووقائعه حسب عبارة ياوس و بذلك يمكن القول إن تاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر وذلك " لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحققات لتبادل التجربة الجمالية بالجواب عن أسئلة عالقة و إهمال أسئلة أخرى ، بالتأثر بأشكال و مضامين قديمة أو إعادة النظر فيها "[3] و معناه أن النص الفني يشتمل على طاقة جمالية قادرة على أن تنبثق في كل مرحلة من مراحل

---

[1] يفسر الأمام فخر الرازي الدغدغة النفسانية بقوله "هي اللذة الحاصلة في طبائع النفوس التي إن وقفت على تمام المقصود لم يبق إليها شوق أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال و إن لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق إليه ". الفخر الرازي ، مفاتيح الغيب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ١٤٧

[2] انظر محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٧

[3] إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية ، ص ١٢

تاريخ الأمة . و التراث الأدبي يتكون بالضرورة من و ضع يتحقق من خلال المواقف المتعارضة ، و الرافضة ، المحافظة على الماضي ، والمجددة [1]

إذا كان لطف المعنى ودقة الفكرة دليلا على جودة القريحة بها يستعين الشاعر على إنشاء نص يضمن له الوقع الحسن فإن الوقوف على أسرار النص وغوامضه مهمة تتطلب من المتلقي معرفة واسعة بأسرار الجمال ، ومن ثمة تتعانق في إطار هذه العلاقة مهارات الإبداع الفني لدى صاحب النص و مهارات الخبرة في الغوص وراء المعاني لدى المتلقي . وهو ما يقر به عبد القاهر الجرجاني في أكثر من موضع من كتابيه الأسرار والدلائل مؤكدا أن النص لا يكشف عن أسراره ما لم يتهيأ متلق كالغواص الماهر ، أو الخبير المتمرس يشق الأصداف لاستخراج الجواهر ، وأن شرط نجاحه في المهمة موكول إلى قدرة صاحب النص علىبلورة إبداعه على الوجه الذي يكشف عن جودة القريحة . معنى هذا أن جمال الوقع لا تتحقق بذاتية القارئ وحده ، إذ هو في هذه الحال " كالغائص في البحر ، يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج الخرز" [2] إذ هو في حاجة إلى من يقدّم له المعنى اللطيف و الفكر الدقيق بأوضح السبل " فيفتح لفكرته الطريق المستوي ويمهده و إن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار ، وأوقد فيه الأنوار ، حتى يسلكه المتلقي سلوك المتبين لوجهته، ويقطعه قطع الواثق بالنّجح في طيته " [3]

---

1 انظر Pour une esthétique de la réception .Hans Robert jauss ; ed. Gallimard. Paris ; 1978 ; p ١١٧

٢ عبد القاهر الجرجاني ، الدلائل ص ٥٧

٣ نفسه

الفصل الأول:

في البنية الصوتيّة و الوقع

إن ما يحدثه الجمالي هو ما يسمى "وقعا"، وقد عبر الإنسان عن هذا الوقع بطريقتين. أولهما الانفعال، وثانيهما التعبير بواسطة اللغة . وقد ألفينا هذا المصطلح عند أبي هلال العسكري في قوله " لا شيء أسبق إلى الأسماع ، **وأوقع** في القلوب، وأبقى على الليالي و الأيام من مثل سائر و شعر نادر " [1]

وإن تشكّل مصطلح وقع وما اشتق منه في المستوى الاصطلاحي، إنما كان تشكلا أملته الحاجة إلى التعبير عن ظاهرة رد الفعل على "الجمالي الأدبي". ولما كان هذا الجمالي الأدبي هو السابق ، وأن متقبله هو اللاحق المستهلك كان نتيجة ذلك تولد مصطلح وقع الذي كان له مظهران رئيسيان أولهما خصّ الدراسات الإعجازية وخصّ ثانيهما الخطاب النقدي"[2]

وإنّ خير الشعر عند ابن الأثير هو " ما أسكر السامع حتي ينقله عن حالته " [3] وفي ذات المجال يقول أبو هلال العسكري مؤكدا فضل الصوت في الشعر " إنه ليس شيء يقوم مقامه في المجالس الحافلة و المشاهد الجامعة ، إذا قام له منشد على رؤوس الأشهاد ، ولا يفوز أحد من مؤلفي الكلام بما يفوز به صاحبه من العطايا الجزيلة والعوارف السنية و لا يهتز ملك ولا رئيس لشيء من الكلام كما يهتزّ له و يرتاح لأسماعه"[4]

إن الإلمام بهذا الوقع معرفة يتطلب نقادا عارفين بخفايا النص متمرسين بأساليبه وهو ما يمكّـــنهم من استحسان الجيد واستهجان الرديء، هؤلاء النقاد يعوّل عليهم الجاحظ في الحكم على النصوص سواء بالقبول أو بالرفض ، بل إن استحسانهم للنص أو استهجانهم إياه دليل على منزلة النص وصاحبه ، ولهذا تراه ينصح المبدع ألا يغترّ بنتاج فكره وثمرة قريحته، وأن يترك الحكم على نتاجه لخبرة هؤلاء

---

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٤٣

[2] توفيق الزيدي ، جدلية المصطلح والنظرية النقدية ، دار قرطاج ٢٠٠٠ ، للنشر ، ط ١ ، سنة ١٩٩٨ ، ص ٤٤

[3] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ١٨٠

[4] العسكري ، الصناعتين ، ص ١٣٧

الصفوة ، فيقول " فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة ، وتنسب إلى هذا ، فقرضت قصيدة ، أو حبّرت خطبة ، أو ألفت رسالة ، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك ، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدّعيه ، ولكن إعراضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار، أو خطب ، فإن رأيت الأسماع تصغي له ، والعيون تحدج إليه ، ورأيت من يطلبه ، ويستحسنه فانتحله . فإن كان ذلك في ابتداء أمرك ، وفي أول تكلّفك فلم تر له طالبا و لا مستحسنا فلعلّه ... أن يحل عندهم محل المتروك . فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا ، فوجدت الأسماع عنه منسرحة ، والقلوب لاهية ، فخذ في غير هذه الصناعة ، واجعل رائدك الذي لا يكذب حرصهم عليه ، أو زدهم فيه " [1]

وعلى المستوى الإجرائي يمكن القول إن النص الشعري حمّال بنى إذ هو جامع بين بنية دلالية كبرى تتمثل في ما تقتضيه الأغراض من معان و مقدمات ، وبين بنية إيقاعية نمطية ، وقد كانت هذه البنية عند النقاد العرب المؤسسين أشدّ صرامة من البنية الدلالية .

وقد ظهر ذلك في التعامل مع البنية الصوتية في الاهتمام بوحدة البيت التي هي عروضية إيقاعية ثم هي كذلك دلالية. كما ظهرت في تعريف النص الشعري نفسه بأنه كلام موزون مقفى . وقد مثلت البنية الصوتية في تاريخ الإبداع الشعري العربي القديم النواة الصلبة التي ظلت رقما صعبا ، لم يتيسر للنقد في تاريخه الطويل تجاوزها .

---

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين ١ / ١٥٣

أثر البنية الصوتية في بلورة جمالية الوقع

- في الانسجام بين الوزن و أحوال النفس

إن من الأسئلة التي تراودنا، أسئلة جرت على ألسنة عدد من الدارسين ، في هذا المجال، قبلنا [1] لها علقة بجدلية العلاقة بين الوزن و أحوال النفس ، من قبيل : ما مدى ملاءمة الأوزان لعواطف الشاعر ؟ وهل خُصت كل عاطفة بوزن من أوزان الشعر؟

من المسلّم به أن للوزن تأثيرا في النفس تماما كتأثير الموسيقى و هو ما تفطن إليه النقاد باكرا، من ذلك قول ابن طباطبا العلوي "و للشعر الموزون إيقاع ، يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيب، واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر ، صحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ، تم قبوله له واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه . ومثال ذلك : الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه،المتفهّم لمعناه و لفظه مع طيب ألحانه ، فأما المقصّر عن طيب اللحن منه ، دون ما سواه فناقص الطرب " [2] و بذلك يتبين ما للوزن من فاعلية في النفس قد لا يضاهيها وقع الغناء المطرب ، ف "الوزن يشكل تأثيرا

---

[1] من أهم النقاد الذين طرحوا أسئلة في هذا المجال نذكر على سبيل المثال ، لا الحصر : أحمد الشايب في كتابه اصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، د ت ، .ص ٣٢٢ وحسن البنداري في مؤلفه تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٩، ص ١٧٦ و محمد عبد العظيم في كتابه من قضايا النص الشعري : مسائل في المعنى ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، ٢٠٠٩.، ص ١٩٣ وما بعدها

[2] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٣٥

ساحرا في نفس المتلقي ، قد يصل إلى أن يكون أشد إطرابا من الغناء ، وأعمق منه في تربية النفوس بسل السخائم ، وحل العقد " [1] وهكذا فإن الوزن بوقعه المخصوص يُنشئ في النفس توقعات متضاربة حينا مؤتلفة أحيانا "فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع ، تأخذ في الدوران فتوجِد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب [وينشأ عن هذه الضربات الإيقاعية] حلقة هائلة من الاضطرابات تنتشر في الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجاري الذهن " [2]

إن التخلي عن الوزن الفاعل يجعل القصيدة " تخسر مناطق في نفس المتلقي لا يمكن الوصول إليها إلا عبر الوزن" [3] ذلك أن القصيدة "بترابطها الشفوي بين التحول الدلالي والإيقاع ومنه الوزن، أقدر على تجسيد ذبذبات الروح" [4] و بذلك يمكن القول إنه كلما كانت البنية الصوتية عنصراً دالا في النص الشعري، كلما ساعدت على تعميق البنية الدلالية، وتزداد قيمته الفنية حين "يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية" [5] وفي ضوء هذا القول نفهم إشارة هيجل إلى "أن الشعر يحتاج إلى الوزن أو القافية اللذين يمثلان هالته الحسية الوحيدة، بل أنه محتاج إليهما، أكثر من حاجته إلى القول المخيل" [6] وفي تركيب أجزاء النظم تشكيل موسيقيٌّ يؤثر في النفس البشرية ، من قبيل الفصل والوصل وهو ما يمكن عده "وزناً ما، للكلام، وإن لم يكن وزناً عددياً، فإن ذلك للشعر، وهذا هو الذي يتحدد بمصاريع الأسماع" [7] و إن اللغة نفسها في جميع مظاهرها، إنما هي

---

[1] عبد الفتاح عثمان ، نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٤٥

[2] ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٩٥

[2] عبد الفتاح صالح ،عضوية الموسيقى في النص الشعري، ،دار المنار ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص 51.

[3] المرجع نفسه،ص 52.

[4] ، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص10 .

[5] نفسه ، ص 75.

[6] أرسطو،الخطابة ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص 222.

تعبير خالص، ومن ثم فهي علم جمالي وهي أصوات منظمة مهيأة من أجل التعبير.

ويبدو المقوم الصوتي في قول المرزوقي بـ "التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن "وقد جعل عياره" الطبع واللسان، فلما لم يتأثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمر فيه . فتوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً.. وإنما قلنا "على تخير من لذيذ الوزن" لأن اللذيذ يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظمه" [١].

فصحة النظم تتأتى من التحام أجزاء النظم والتئامها، وهذا يولده الاختيار الأمثل للوزن، أي المناسبة، ومن هذا كله تتولد اللذة التي تطمح إليها النفس . فالاختيار الذي يقوم على أساس ما يلائم الحالة النفسية، يولّد اللذة، ومن هنا كان الخلل في مكونات الشعر يكشفه الذوق ، لأن العروض قد يُعرف بالحسّ كما يرى الجاحظ إذ "الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس" [٢].

وقد يبدو في حديث المرزوقي عن لذيذ الوزن، دعوة إلى أن يكون الشاعر حراً في اختيار تجربته الإيقاعية، من خلال الألفاظ والصياغة التي عليها يبني شعره، ومثل هذا التصور نجده عند الجاحظ في مثل قوله: "أنشدني خلف الأحمر (الطويل)

و بعضُ قريضِ القوْمِ أولادُ علَّةٍ　　　تَكِدُّ لسَانَ النَّاطِقِ المُتَحَفِّظِ

بمعنى أنه إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر، لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أبناء العلاّت . وإذا كان موقع الكلمة ناشزاً ، كان إنشاد ذلك الشعر غير سلس على اللسان. يقول الجاحظ في ذلك

---

[4] المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، 1 /9 – 10.

[5] المعري ، رسالة الغفران،تحقيق عائشة عبد الرحمان ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٨٤ ، ص 251.

"وأجود الشعر، ما رأيته: متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[١]. وهذا الأمر على صعيد بناء البيت الشعري الواحد وما يصدر عن نظمه من تلوين صوتي يسهم في تكوين ملامح بنيته الصوتية . أي إن المكون الصوتي المتمثل في التئام أجزاء النظم، يعتمد على مشاكلة اللفظ للمعنى في خلق تناسب صوتي ، لا يجعل الجملة هجيناً، بأسلوب تكون القافية فيه قمة يتصاعد إليها الأداء الإيقاعي الصوتي. وهو ما يبدو جليا في بحث حازم في العلاقة بين الوزن والطبع وهو ما يظهر من خلال قوله " ومما يبين أن لكل وزن من البحور طبعا ، يصير نمط الكلام مائلا إليه ، أن الشاعر القوي المتين الكلام(كذا) إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه ، وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة و صلابة النبع "[٢] و قد ضرب مثلا بأبي العلاء المعري الذي "كان إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغّض ، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر . من ذلك مثلا قوله في الطويل قصيدة مطلعها (الطويل)

طَرِبْنَ لضَوْءِ البَارِقِ المتَعَالِي ببغدادَ وَهْنًا ما لَهُنَّ ومَالي

و مثال ذلك من الوافر قصيدته التي افتتح بها "سقط الزند" و مطلعها (الوافر)

أعَن وَخْدِ القلاصِ كشفتِ حالا و من عند الظلام طلبتِ مالا [٣]

وانطلاقا من هذه الأمثلة يصل حازم إلى القول إن كل شاعر "إذا قال في المديد و الرمل ضعف كلامه و انحطّ عن طبقته في الوافر، كانحطاطها في الوافر عن

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين، 1 /66– 67 .

[٢] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٦٩

[٣] نفسه

الطويل (...) و أن كلام الشعراء الضعفاء في الوافر وما أشبهه من الأعاريض أقلّ قبحا " [1] . و إذا كانت بعض الأوزان تخفي ضعف الشعراء فإن أنواعا أخرى تفضح هذا الضعف و تظهره للعيان سواء تعلّق الأمر بالأعاريض الطويلة أم بالأعاريض القصيرة . ففي الأعاريض الطويلة التي تزيد عن المعاني و تفضل عنها يضطرون إلى التعبير عنها بركاكة الحشة وقبح التذييل ، فتختل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله" [2] . و في الأعاريض القصيرة التي تفضل المعاني عنها يضطرون إلى التكلف والحذف المخل ، ولذلك يرى أن حالهم في نظم الشعر مضاد لحال الأقوياء من الشعراء" [3] و لذلك فإنه ينبه إلى وجوب إدراك الشاعر أن الأوزان تكتسب أوصافا مختلفة ، اعتمادا على قوة المشاكلة والمناسبة بين جزء وآخر ، وبحسب ما تكون عليه الأجزاء من كزازة أو سباطة أو اعتدال، بالنظر إلى نسبة الحركات والسكنات فيها ، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات ، وما تنتهي إليه مقادير الأوزان ، وتلك الأوصاف هي: المتانة والجزالة و الحلاوة واللين و الطلاوة والخشونة و الرصانة والطيش .... وغير ذلك " [4]

و بذلك يتوضح حسب رأي القرطاجني أن البحور تسهم من حيث طبيعتها في كشف طبائع الشعراء و أمزجتهم ، إذ إن بعضها ذو طبيعة قابلة للتوعّر و بعضها الأخر ذو طبيعة قابلة للتسهيل ومن "تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض و جد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض " [5]

---

[1] نفسه

[2] نفسه

[3] نفسه ، ص ٢٧٠

[4] نفسه ، ص ٢٦٧

[5] نفسه ، ص ٢٦٨

في الانسجام بين لغة الشعر وأغراض النفس

يؤكد ابن رشيق من خلال نقله لقول الثعالبي الوعي بطبيعة اللفظ و علاقته بالمعنى الذي عليه يكون مدار الكلام في إطار العمل الأدبي و يرى هذا الأخير أن الشاعر البليغ هو "من يحوك الكلام على حسب المعاني ، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني " [1] و أن " الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار " [2]

وهو ما سعى الجرجاني إلى تأكيده انطلاقا من ربطه بين الجانب الهيكلي للشعر وموضوعاته المختلفة بقوله " و لا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك و لا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هزلك بمنزلة جدّك ، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلاًّ مرتبته و توفيه حقه ، فتلطفُ إذا تغزّلت ، وتفخّم إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرّف مواقعه ، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللياقة والظرف ، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام ، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به ، وطريق لا يشاركه الآخر فيه ، وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصور على الشعر درن الكتابة ولا بمختص بالنظم دون النثر ، بل يجب أن يكون كتابك في الوعيد خلاف كتابك في التشوق والتهنئة واقتضاء المواصلة ، وخطابك إذا حذّرت و زجرت أفخم منه إذا وعدت و منيت ، فأما الهجو : فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض وما قربت معانيه و سهل حفظه و أسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس ، فأما القذف والإفحاش فسباب محض ، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن ، وتصحيح النظم " [3]

---

[1] ابن رشسق ، العمدة ، ١ / ١٢٨

[2] نفسه ، ١ / ١٢٨

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة ، ص ٢٤

وقد حاول عبد العزيز الجرجاني بيان أثر اللفظ في نفس السامع وذلك بالعمل على بيان :

فعل جودة اللغة الشعرية في نفس المتلقي : يقول في ذلك " وإذا أردت أن تعرف مواقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه في تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدماء و البحتري في المتأخرين ، وتتبع نسيب متيمي العرب ، ومتغزلي أهل الحجاز كعمر وجميل ونصيب وأضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا وأفصح لفظا و سبكا ، ثم انظر واحكم ، وأنصف (...) فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضي إلى المعنى عند الكشف " [1] فاللفظ الرشيق كان عند الجرجاني بوابة للقارئ منها يدخل للقصيدة باحثا عن المعنى و قد مسته في وتر، ما دام هذا الشعر قد تحرر من "التكلف" و" التعمل" و جنح الشعراء فيه إلـى " الاسترسال للطبع و تجنّب الحمل عليه، والعنف به " [2] أدّى به هذا الاعتقاد إلى :

وجوب تنقية هذه اللغة من التكلف ومن المبتذل والوحشي: و حتى يكون الشعر مقبولا يشترط الجرجاني تجرّد اللغة من سلبيات الابتذال و التكلف والإغراب و حتى لا يكون كلامه كله في باب النظريّ فإنه يقدم تطبيقات لهذا النحو من الشعر ف "متى أردت أن تعرف ذلك عيانا و تستثبته مواجهة فتعرف فرق ما بين المصنوع و المطبوع ،وفضل ما بين السمح المنقاد و العصيّ المستكره ، فاعمد إلى شعر البحتري (...) وعليك بما قاله عن عفو خاطره و أول فكرته ، كقوله (الوافر)

أُلَامُ على هواكِ وليس عَدْلاً	إذا أحبَبْـــتُ مِثلكِ أَنْ أُلامَا
أعيدي فيَّ نظْرةَ مُستَثِيـــب	تَوخَّى الأَجْرَ أو كرهَ الأثَامَا
تـــريْ كبِـــدًا مُحرَّقَةً وعيْنًا	مُؤرَّقَةً و قَلْـــبًا مُستَهامَـــا
تناءَتْ دَارُ عَلْـــوَةَ بعْدَ قُرْبِ	فهَلْ رَكْبٌ يُبَلِّغُها السَّلامَا [3]

---

[1] نفسه ، ص 24

[2] نفسه ص ٢٥

[3] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٢٦

ثم يعلق الجرجاني على هذا المثال بقوله " ثم انظر : هل تجد معنى مبتذلا ، ولفظا مشتهرا مستعملا ؟ و هل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقا أو إغرابا " [1] إن الجرجاني بذلك يرفض جملة من الاعتبارات التي من الواجب ، حسب رأيه ، تجاوزها لتحقيق الشعرية المطلوبة ومن هذه الأمور التي يعددها تجنب المعنى المبتذل الدائر على كل لسان ، الابتعاد عن التكلف عن طريق الصناعة التي تكون مادتها الوحشي من الكلام وغريبه ، ولعل هذا الكلام يغلق الدائرة لديه فتتوضح صورة المعنى واللفظ فإذا بها عنده متضادة فاللفظ من شروطه أن لا يكون حوشيا غريبا ، و الغرابة شرط للمعنى الشعري الذي يشترط له الجرجاني ألا يكون دائرا على الألسن استعمالا فضلا عن الاشتهار ، في حين يُطلب للمعنى أن يكون مستعملا معروفا لدى جمهور المخاطبين . و إذا ما تحقق شعر بهذه المواصفات فإنه يضمن به إحداث تأثير في المتلقي ، وهو يخاطبه محاولا كسب تعاطفه مع نصوص اختارها للبحتري " ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يداخلك من الارتياح و يستخفك من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كانت لك ، تراها ممثلة لضميرك و مصورة تلقاء ناظرك"[2] ولكي يضمن إرضاء الخصوم قبل الأصفياء فإنه لا يكتفي بغرض النسيب باعتبار أنه لائط بالقلوب محبب للنفوس بل إنه سرعان ما أحال هذا القارئ إلى أشعار ذات أغراض أخرى بقوله " فإن قلت : هذا نسيب ، والنفس تهشّ له ، والقلب يعلق به والهوى يسرع إليه ، فأنشد له في المديح قوله (المتقارب)

بلونَا ضَرائبَ من قَدْ نَرَى فَمَا إنْ وَجَدْنَـــا لفَتْحٍ ضَرِيبَا
هو المَرْءُ أَبْدَتْ لَهُ الحَادثَاتُ (ف)عَزْمًا وشِيكًا و رأْيًا صَلِيبًا
تَنَقَّلُ في خُلُقَـــي سُــؤْددٍ سَمَاحا مُرجّى و بأسا مَهيبا

---

[1] نفسه ، ص ٢٧

[2] نفسه ، ص ٢٧

فكالسَّيفِ إن جِئتَه صَارِخًا   و كالبَحْرِ إن جِئتَهُ مُستَثِيبَا [1]

ثم إن الجرجاني لا يكتفي بالبحتري في مستوى التمثيل بل إنه يطبق رأيه على الشاعر الأموي جرير ، يقول في ذلك " فإن شئت أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرفته في شعره ، وأن تعتبر القديم كاعتبارك المولد ، فانشد قول جرير (الكامل)

ألا أيُّهَا الوَادِي الذي ضَمَّ سَيْلُهُ   إلَيْنَا نَوى ظَمْيَاءَ حُيِّيتَ واديَــا
إذَا ما أرَادَ الحيُّ أنْ يتفَرَّقُــوا   و حنّ جِمَالُ الحيّ حَنَّتْ جِمَاليا
فيا ليتَ أنَّ الحيَّ لم يتَزَيَّلُــوا   و أمْسَتْ جَمِيعًا جِيرةً مُتَدَانِيَــا [2]

بنيت هذه الأبيات على التجانس الصوتي الذي وسم البنية الصوتية بالتوازن في المستوى الأفقي و وسمت في المستوى العمودي بالتوازن الصائتي الذي يقوم على الترصيع

- المستوى الأفقي (التجنيس)

ب ١

ألا ــــــــــــــــــ إلينا

ضمّ ــــــــــــــــــ ضمياء

الوادي ــــــــــــــــــ واديا ، نوى

ب ٢

إذا ما ــــــــــــــــــ جمال

الحي ــــــــــــــــــ الحيّ ، حنّ ، حنّت

جمال ــــــــــــــــــ جماليا

ب ٣

---

[1] الوساطة ، ص 31

[2] نفسه ص ٢٩ تتألف القصيدة من ٣٤بيتا وقد أوردها الجرجاني على امتداد الصفحات ٢٩ – ٣٠ – ٣١

جميعا ــــــــــــــــ جيرة .

إن ضمور التجنيس على المستوى الأفقي في البيت الثالث عوّضه الشاعر بتوازن صامتي مع البيت الذي سبقه و ذلك لخلق نوع من التناسب يقوم على الازدواج ديدنه ضمان الوقع بما يحدثه من نغم متضافر مع الوزن والقافية .

- المستوى العمودي (الترصيع)

ألا ــــــــــــــ إذا ، فيا

أنْ يتفرَّقُــوا ــــــــــــ لم يتزَيَّلُــوا

جمِالُ ــــــــــــ جَميعًا

جمَاليا ــــــــــــ تَدَانِيَــا

إن ما تشترك فيه قصيدة البحتري مع قصيدة جرير أن كليهما قد راعى في قصيدته " تناسب أبياتها وازدواجها ، واستواء أطرافها ، و ملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرّف ، على اختلاف المعاني والأغراض "[1]

ومن هنا نفهم رأيه في لغة الشعر، كما تتمثل بقول الشاعر: (الرجز)

لا تحسَبَنَّ المَوْتَ مَوْتَ البِلَى فإنما الموت سؤال الرجالْ

كلاهــما موتُ ولكـــنَّ ذا أفْظَعُ من ذاكَ لذُلِّ السُّؤَالْ

إذ قال: أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً"[2] و إن عــدم تحقــق الشعرية فيهما ليقربهما من النثر ، سواء من جهة الوزن (الرجــز) أو مــن جهــة

---

[1] نفسه ، ص ٣١

1 الجاحظ ، الحيوان، 3: 130.

اختيار الكلم . فالجاحظ لا يرضى من الشعر أن يكون سهلاً واضحاً لتحقيق شعرية النص وإنما يريد من الشعر أن يكون باعثاً على الإدهاش الذي يتحقق بالابتعاد عما هو مألوف، ومتعارف عليه، إذ أن "الناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرؤى والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ" [1].

و قد احتفل الشعر العربي القديم بالنسق الناتج عن تكرار الألفاظ لا سيما إذا كان التكرار يحمل تهديدا ، أو وعيدا ، أو حزنا شديدا ، أو عاطفة حادة ، تجاه فرد ما أو شيء ما . و من أمثلة ذلك تصوير مالك بن الريب لمضارب قبيلته في الغضا و شوقه العاصف إليها حينما رثى نفسه وهو في خراسان بعيدا عنها ، حيث يقول (الكامل)

ألا ليْتَ شعْري هَلْ أبيتَنَّ ليلةً بجنْبِ الغضَا أزْجي القِلاَصَ النَّواجيَا

فليتَ الغَضَا لم يَقْطع الرَّكبُ عَرضَهُ و ليتَ الغَضَا مَاشِي الرِّكابِ ليَاليَا

و من هذه النماذج قصيدة جرير في هجاء الراعي النميري (الوافر)

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

في هذه القصيدة المتألفة من خمسة و خمسين بيتا يكرر جرير اسم نمير إحدى وعشرين مرة .

---

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين، 1 /90.

و لا يستلزم النسق التكراري للكلمات بالضرورة تغيير المعنى ، وإن كان يسمح بالتعديل في الكم : زيادة أو نقصانا ، لكن انفلات الدال من المدلول حتما تتوفر عليه أنماط الجناسات . والشعر حافل بها احتفاله بالتراكيب النسقية من ذلك قصيدة المهلهل في رثاء أخيه كليب ، إذ يوحي النسق التركيبي بالطقس الجنائزي (الوافر) [1]

على أن ليس عدلا من كليب — إذا طرد اليتيم عن الجزور
على أن ليس عدلا من كليب — إذا ما ضيم جيران المجيــر
على أن ليس عدلا من كليب — إذا رجف العضاة من الدَّبور
على أن ليس عدلا من كليب — إذا خرجت مخبأة الخـــدور
على أن ليس عدلا من كليب — إذا ما أعلنت نجــوى الأمور
على أن ليس عدلا من كليب — إذا خيف المخوف من الثغور
على أن ليس عدلا من كليب — غــداة تلاتل الأمــر الكــبير
على أن ليس عدلا من كليب — إذا مـــا حام جار المستـــجير

ومن النماذج المشهورة أيضا نذكر قصيدة الحارثة بن عباد البكري التي يكرر فيها مقطع " ألا قربا مربط النعامة مني " أربع عشرة مرّة (الخفيف) [2]

قد تجنبت وائلا كي يفيقوا — فأبت تغلب على اعتزالي
وأشابـــوا ذؤابتـــي بجبيــر — قتلوه ظلما بغير قتــــال
قتلـــــه بشسع نعــل كليب — ان قتل الكريم بشسع غال

---

[1] المهلهل بن ربيعة ، الديوان ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٤٧

[2] الحارثة بن عباد البكري ، الديوان ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ١٧

يا بني تغلب خذوا الحذر   قد شربنا بكأس موت زلال

يا بني تغلب قتلتم قتيلا   ما سمعنا بمثله في الخوالي

قربا مربط النعامة مني   لقحت حرب وائل عن حيال

قربا مربط النعامة مني   ليس قولي يراد لكن فعالي

قربا مربط النعامة مني   جد بوح النساء بالاعوال

قربا مربط النعامة مني   شاب رأسي وانكرتني العوالي

قربا مربط النعامة مني   للسري والغدو والأصال

قربا مربط النعامة مني   طال ليلي علي اليالي الطوال

قربا مربط النعامة مني   لا عتناق الأبطال بالأبطال

قربا مربط النعامة مني   واعدلا عن مقالة الجهال

قربا مربط النعامة مني   ليس قلبي عن القتال بسال

قربا مربط النعامة مني   كلما هب ريح ذيل الشمال

قربا مربط النعامة مني   لجبير مفكك الأغلال

قربا مربط النعامة من   لكريم متوج بالجمال

قربا مربط النعامة مني   لا نبيع الرجال بيع النعال

قربا مربط النعامة مني   لجبير فداه عمي وخالي

قرباها لحي تغلب شوسا   لاعتناق الكماة يوم القتال

قرباها وقربا لامتي در   عا دلاصا ترد حد النبال

قرباها بمرهفات حداد   لقراع الابطال يوم النزال

سائلوا كندة الكرام وبكرا   واسألوا مذحجا وحي هلال

إذ اتونا بعسكر ذي زهاء   مكفهر الأذى شديد المصال

فقريناه حين رام قرانا   كل ماضي الذباب عضب الصقال

و قد رد عليه المهلهل بقصيدة اتبع فيها نفس الأسلوب القائم على التكرار الموقّع من ذلك قوله (الخفيف)[1]

قربا مربطَ المشهرِ مني   لِكُلَيْب الَّذِي أَشَابَ قَذَالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   وَاسْأَلاَنِي وَلاَ تُطِيلاَ سُؤَالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   سَوْفَ تَبْدُو لَنَا ذَوَاتُ الْحِجَالِ
قربا مربطَ المشهرِ مني   إنَّ قولي مطابقٌ لفعالي
قربا مربطَ المشهرِ مني   لِكُلَيْبٍ فَدَاهُ عَمِّي و خَالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   لأعْتِنَاقِ الكُمَاةِ وَالأَبْطَالِ
قربا مربطَ المشهرِ مني   سَوْفَ أُصْلِي نِيرَانَ آلِ بِلاَلِ
قربا مربطَ المشهرِ مني   إنْ تلاَقَتْ رِجَالُهُمْ وَ رِجَالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   طَالَ لَيْلِي و أَقْصَرَتْ عُذَّالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   لَبِكْرٍ وَأَيْنَ مِنْكُمْ وِصَالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   لِنِضَالٍ إِذَا أَرَادُوا نِضَالِي
قربا مربطَ المشهرِ مني   لقتيلٍ سفتهُ ريحُ الشمالِ
قربا مربطَ المشهرِ مني   معَ رمحٍ مثقفٍ عسالِ
قربا مربطَ المشهرِ مني   قرباهُ وقربا سربالي

و ذكر المرتضى في أماليه قصيدة لابنة عم النعمان بن بشر ترثي فيها زوجها فتقول (الوافر)[2]

[1] المهلهل ، الديوان ، ص ٦٧

[2] ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٣٥٦

و حدثني أصحابه أنّ مالــكا أقام ونـــادى صحبـــه برحيـــل

و حدثني أصحابه أنّ مالــكا ضروب بنصل السيف غير نكول

و حدثني أصحابه أنّ مالــكا خفيف علـــى الحدّاث غـــير ثقيل

و حدثني أصحابه أنّ مالــكا جواد بما في الرحل غيـــر بخيل

و حدثني أصحابه أنّ مالــكا صروم كماضي الشفرتيـــن صقيل

إن هذه الأمثلة التي اخترنا تقوم على التكرار اللفظي الذي يولد جرسا موسيقيا باللغة وهو إلى ذلك صدى للمعنى في القصيدة من خلال كشفه عن نسق صوتي يلعب دورا جماليا و لعله كشف مبكر عن شكل إبداعيّ سيكون له دور كبير في عملية الإبداع الشعري من خلال هذه "النقرة الصوتية المتكررة " مثل " **على أن ليس عدلا من كليب** " أو " **قربـــا مربط النعامة منـــي** " أو "**قربـــا مربـــطَ المشهـــرِ مـــنـــي**" أو " **و حدثني أصحابه أنّ مالــكا** " و إن هذه البنية الصوتية تضمن للقصيدة انسيابا في إطار صوتي يمنع التسيّب ويحقق لها السلاسة في ظل نظام صوتيّ يظهر في القصيدة عنصرا أساسيا يشد أشتاتها ، ويفعل في المتلقي من خلال الصورة الصوتية المتكررة التي تشدّ السمع إلى مقصد الشاعر و تضمن للقصيدة أن لا تكون كوهم رتيب لا نهاية له .

في التناسب الصوتي و جمالية الوقع

- في التناسب الصوتي

لعله من البديهي القول إن الصوت الموقع باختلاف صيغه و أشكاله ، هو البوابة المشرعة لبيان تفاعل المتلقي مع النص الشعري بالخصوص بل هو الميسم المائز للغة الشعرية وهي المستدرجة له لاستكشاف المعنى في النص من خلال إثارة جملة من الإيحاءات والتداعيات في نفسه ، ويعزز ذلك ما يحمله الشكل من إيقاع صوتي و تشاكلات صرفية وتركيبية . و بذلك تكون مواطن الجمال على مستوى الشكل مجسدة في رمزية الصوت وجوقة الدوال و جرس العبارة، وموسيقى الإيقاع ...الخ

وإن كل ذلك موكول إلى أصل حامله ونقصد الحرف باعتباره المكوّن الأول في إنتاج جمالية التقبل كما كان المكوّن الأول في إنتاج الدلالة من خلال التضام الحاصل بين حروف تضمن الخفة في السمع والحسن في النفس . وهذا ما يعني أن الشكل في الشعر هو المصدر الأول لإحداث الوقع الجمالي عند المتلقي الانفعالي ، وبواسطته يتم إدخاله إلى عالم النص ، وأن يتوارى الشكل بعدها في مرحلة ما من مراحل التلقي حيث يبقى موجها خفيا لتحقيق المتعة الجمالية " [1] وهي حالة لم تكن خافية عن النقاد[2] وإنما تظهر هذه السمات في حالة ائتلاف الحروف في ما بينها لتشكيل الألفاظ .باعتبار أن الحرف هو صورة يشكلها الصوت فتنشأ مختلفة الهيآت بين الخفة والثقل على حدّ تعبير النحاة ، أو الحسن والقبح ، على حدّ عبارة النقاد .

---

[1] حميد سمير ، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ، ط ١ ، ص ١٠٠

[2] يصفها ابن الأثير في قوله " لقد تصفحت الأشعار قديمها وحديثها ، وحفظت ما حفظت منها ، وكنت إذا مررت بنظري في ديوان من الدواوين و يلوح لي فيه مثل هذه الألفاظ أجد لها نشوة كنشوة الخمر، وطربا كطرب الألحان " ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ص ٧٩

و يرى النحاة أن الحروف المحمولة على الخفة أنواع لعل أخفها ما يجمعه النحاة في قولهم " سألتمونيها " و يبرر ابن يعيش ذلك ب " خفة هذه الحروف و قلة الكلفة عند النطق بها " [1] و هو ما يراه ابن جني أيضا إذ يفصل القول في ذلك متخذا من وقع الصوت في الأذن مدار شروطه في القبول أو الرفض يقول " أما إهمال ما أهمل مما تحتمله قسمة التراكيب في بعض الأصول المتصوّرة أو المستعملة فأكثره متروك للاستثقال ، فمن ذلك ما رفض استعماله لتقارب حروفه ، نحو سصّ و طش و ظث و ثظ و ظش و شض و هذا حديث واضح لنفور الحس عنه ، والمشقة على النفس لتكلفه . وكذلك نحو قذ و جق و قك وكق و كج وجك . وكذلك حروف الحلق، فهي من الائتلاف أبعد لتقارب مخارجها عن معظم الحروف، أعني حروف الفم ، فإن جمع بين اثنين منها قدم الأقوى على الأضعف نحو أهل و أحد وأخ و عهد وعهر . وكذلك متى تقارب الحرفان لم يُجمع بينهما إلا بتقديم الأقوى منهما نحو أرل و وتد و وطد ، يدل على أن الراء أقوى من اللام ، وكأن ضعف اللام إنما أتاها لما تشرّبه من الغنة عند الوقوف عليها، وقد ترى إلى كثرة اللثغة في الراء في الكلام و كذلك التاء والطاء ، هما أقوى من الدال لأن جرس الصوت بالتاء و الطاء عند الوقوف عليهما ، أقوى منه و أظهر عند الوقوف على الدال ، وأنا أرى أن جمع المتقاربين يثقل على النفس ، فلما اعتزموا النطق بهما قدّموا أقواهما لأمرين :

- أحدهما لأن رتبة الأقوى دوما أسبق
- و الثاني أنهم يقدمون الأثقل ، ويؤخرون الأخف " [2]

و إن هذه الحروف لتختلف من جهة الخفة والثقل ،وأخفّها حروف المدّ واللين (الواو والألف والياء) باعتبار أنها " أوسعها مخرجا (...) و لأنها مأنوس بزيادتها، إذ كل كلمة لا تخلو منها أو من بعضها " [3] .

---

[1] ابن يعيش ، شرح الملوكي في التصريف ، تحقيق فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية بحلب ، ١٩٧٣، ص١٠١

[2] ابن جني ، الخصائص ، ج ١ ، ص ٥٤

[3] نفسه ، ص ١٠٢

وقد ميز الخليل بن أحمد الفراهيدي بعض الحروف في بناء الكلام ، فخص حروف الذلاقة (الراء واللام و النون) ، والشفوية (الفاء و الباء والميم) ، بجمالية تميزها عن غيرها من الألفاظ صوتيا يقول في ذلك " و لما ذلقت الحروف الستة و مذل بهن اللسان و سهلت عليه في المنطق ، كثرت في أبنية الكلام (...) والعين والقاف لا تدخلان في بناء إلا حسَّنتاه ، لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جرسا ، فإذا اجتمعتا في بناء ، حسُن الكلام لنصاعتهما " [1] إن الباء وشقيقاتها الشفويات وحروف الذلاقة إنما تكتسب جماليتها من حيث قرب المخرج و سهولة النطق بها في حال الإفراد أو التكرير وهو ما لا يتأتى لحروف الحلق مثلا و خاصة العين والقاف اللذين رأى فيهما الخليل جمالا من حيث الفخامة والتعظيم .

و يتفق النقاد و النحاة على أن الحروف باعتبارها هيأة عارضة للصوت وهي من المسموعات تنشأ ، تختلف في الحسن والقبح ، وتكون هذه الحروف نتيجة حبسات تامة أو غير تامة للهواء الفاعل للصوت ، كما يؤثر في هذه الحروف اختلاف الأجرام التي تقوم بدور في الحبس والإطلاق "وقد يكون الحابس أعظم وأصغر ، والمحبوس أيضا أكثر أو أقلّ و المخرج أضيق وأوسع ... والحبس أشدّ وألين ، والضغط بعد الإطلاق أحفز وأسلس" [2] .

وكما قسم النقاد والبلاغيون الحروف إلى حسن وقبيح قسمها النحاة إلى خفيف وثقيل، وإن ما يشترك فيه هؤلاء و أولئك هو الاحتكام إلى السمع في الحكم على التوليف الحاصل بين الحروف في اللفظ حتى يكون مقبولا . وقد اشترط بعضهم تباعد الحروف في اللفظة الواحدة لتحقق شرط الفصاحة، وهو ما يضمن حسب رأيهم حسن الوقع في السمع . ويرى ابن سنان الخفاجي أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج و السبب في ذلك " أن الحروف التي هي أصوات تجري

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، ج ١ ، ص ٥٢

[2] ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف ، ص ١١ . انظر عبد الحميد عبد الواحد ، الكلمة في التراث اللساني العربي ، مكتبة علاء الدين صفاقس ، ط ١ ، ص ١١٨

من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه و بين الأبيض وبعد ما بينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه. قال الشاعر(مجزوء الرجز)

فالوجْهُ مثلُ الصُّبحِ مُبْيَضٌ　　　و الفَرْعُ مثلُ اللَّيلِ مُسْـوَدٌّ
ضدَّانِ لمَّا استجْمَعَا حُسْنا　　　و الضِّدُّ يَظْهَرْ حُسْنُهُ بالضِّدِّ [1]

ولعل ابن سنان الخفاجي ينفرد ببيان الطبيعة النغمية للأصوات في حالة انسجامها كما يرى ابن سنان أن لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يُتصور في النفس ، ويُدرك بالبصر أو السمع ، وإنما يكتسب هذه المزية، دون غيره ، بوجه يقع التأليف عليه . ومثاله في الحروف (ع، ذ ، ب) فإن السامع يجد لقولهم (العذيب) اسم موضع و (عذيبة) اسم امرأة ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف ، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط ، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد . ولو قدّمت (الذال) أو (الباء) لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال ، لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير، وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا أو فننا أحسن من تسميته عسلوجا ، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط في السمع [2]
وقد كانت هذه الفكرة حاضرة في كتاب الصناعتين ، إذ رأى أن " تمامَ حُسْنِ الرَّصفِ " إنما يتم بمراعاة مخارج الحروف و صحتها وبراعتها ، إذ إن تمام الرَّصف يعني عند أبي هلال "أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء " [3]

[1] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ٥٤

[2] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ٥٥

[3] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ،ص ١٧٦

إذ أن سلامة مخارج الأصوات دليل على حسن الرصف أو التأليف ، وعلى اشتمال الرصف حينئذ على قوّة تأثيرية تجذب سمع المتلقي ، وتبعث في نفسه الإحساس بالرضا باعتبار أن هذه الكلمات بدت سهلة في مخارج حروفها " من غير تكلف و كدّ و شدّة تفكّر و تعمّل (...) وكان له (الكلام الخارج) ماء ورواء ورقراق كقول النمر (الكامل)

خاطرْ بنَفْسِكَ كيْ تُصِيبَ غَنِيمَةً   إنَّ الجُلُوسَ مع العِيَالِ قَبيحُ
فالمالُ، فيه تِجِـلَّـــةٌ ومَهَابَـــــةٌ   والفقرُ فيهِ مذَلَّـــــةٌ وقُبُوحُ "[1]

إن أهمّ ما يميز هذين البيتين سهولة مخارج الحروف مع سهولة انتظامها في الكلم ، و كانت الكلمات المستعملة بعيدة عن سمات التقبيح من جهة الشكل، غير وحشية و لا مستكرهة في النطق بحروفها ، إضافة إلى سهولة تركيب الجمل النحوية فيهما ، مع عدم خروج الجملة النحوية عن حدود الجملة الشعرية . وكذلك سهولة المنطق الذي بُني عليه هذان البيتان :

ففي المستوى الأفقي بُني البيت على التضاد الذي يرمي من خلاله إلى التحفيز من أجل الفعل :

خاطر بنفسك ـــــ تصيب غيمة .. //.. الجلوس مع العيال قبيح .

المال ــــــــــ تجلّة ومهابة .. و الفقر ــــــــ مذلّة وقبح .

و في المستوى العمودي يبدو البيت الثاني نتيجة للأول ، أو هو مكثّف له من جهة المعنى ، فالغنيمة في ب١ هي المال في ب ٢ و القبح هو الفقر .

و في المحصّلة فإن البنية الصوتية لهذين البيتين قد شكّلت تشكيلا فيه سلاسة و تناسب ، و هي صفات خاصة بحسن رصف الحروف و الكلمات بالطبع بعيدا عن

[1] نفسه ص ١٧٧

الكلام المتكلف الذي عسر بروزه واستكره خروجه (...) فكان صحيح المعنى و اللفظ لكنه قليل الحلاوة، عديم الطلاوة مثل قول الشاعر (البسيط)

أرى رجالاً بأدْنَى الدِّين قدْ قَنَعُوا   و لا أرَاهُم رَضَوا بالعَيْشِ بالــدُّونِ
فاسْتغْنِ باللهِ عن دُنْيَا المُلُــوك   كما استَغْنَى المُلوكُ بدُنياهم عن الدِّين"[1]

وهو رأي يسنده ابن جني الذي يرى أن أحسن التأليف ما كانت مخارج حروفه متباعدة، وأن جل كلام العرب دائر عليه . وقد لخص ابن جني صور التأليف المختلفة في أمور ثلاثة [2]:

١ – تأليف المتباعد ـــــــــــــــ وهو الأحسن
٢– تضعيف الحرف نفسه ـــــــــــــ و هو أقل حسنا
٣– تأليف المتجاور ـــــــــــــــ و هو دونهما في الحسن

وقد أبقى ابن الأثير الباب مشرعا على احتمالات أخرى فربط الفصاحة والحسن بالاستعمال ، فرأى أن الفصيح من الكلمات هو الظاهر البين الجليّ ، و اللفظ إنما يتصف بهذه الصفات إذا كان كثير الاستعمال ، وإن المألوف في الاستعمال يكتسب درجة من الحسن عالية ، وحسن اللفظ مدرك بالسمع . يقول ابن الأثير " والذي يدرك بالسمع إنما هو اللفظ ، لأنه صوت يأتلف من مخارج الحروف ، فما استلذّه السمع منه فهو الحسن ، وما كرهه فهو القبيح ، والحسن هو الموصوف بالفصاحة"[3] وقد درس الجاحظ تشكيل الأصوات للكلمة رافضا فكرة "القران" أو المشابهة وهو يقصد بذلك ضرورة تجنب اشتمال الكلمة على الأصوات المتماثلة في النطق يقول " فأما في اقتران الحروف ، فإن الجيم لا تقارن الظاء و لا السين ولا الضاد و لا

[1] نفسه ص ١٧٧

[2] ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج ٢ ص ٨١٦

[3] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ١ ،ص ٨٢

الذال بتقديم ولا تأخير" [1] فالإتحاد الصوتي بين الجيم و كل من الظاء والقاف و الطاء والعين ، وبين الزاي وكل من الظاء و السين والضاد و الذال. هذا الإتحاد يمنع من اقتران الجيم بالحروف المذكورة ، لأن كل منها حرف أو صوت مجهور تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به . و ينشأ عند النطق بها ثقل في النطق و تنافر يبين في السمع [2] وللابتعاد عن الثقل الحاصل بين هذه الأصوات يقترح الجاحظ اقتران المجهور ب "المهموس الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به " [3]

فأما تأليف الحروف المتقاربة "مثل الهعخع و لحروف الحلق مزية في القبح إذا كان التأليف منها فقط ...و أنت تدرك هذا وتستقبحه كما يقبح عندك بعض الأمزجة من الألوان و بعض النغم من الأصوات " [4] .

قاد النقادَ البحثُ في جمالية الحرف و حسن وقعه و دوره في جزالة اللفظ واستقامة الكلام ، إلى البحث عن سلامة الأداة المتمثلة في اللسان ، ولذلك فإنهم أخضعوا للبحث عيوبا خلقية ونفسية كانت كثيرا ما تنال من ألسنة شعراء أو خطباء فتفسد عليهم وقع كلامهم و إن كان فائق الجودة . فمن العيوب الخلقية عيب "اللثغة" الذي يعني عجز اللسان عن النطق ببعض الحروف مثل (الراء، اللام ، السين ، القاف)، إذ يعمل هذا العيب على تحويل هذه الحروف إلى أصوات أخرى يستطيعها، من ذلك تحول :

---

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٦٩

[2] انظر كمال بشر ، علم اللغة العام ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٣ ، ص ٨٧

[3] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص ٨٨

[4] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ج ١ ، ص ٨٢ وهو ما يعبر عنه ابن الأثير بقوله : " إن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر . فالألفاظ الجزلة تُتخيل من السمع ، كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذي (كذا) دماثة ولين ،وأخلاق ولطافة مزاج . ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم (...) وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان " [4] ولذلك فإنه يرى أن أحد أهم أسباب نجاح الشاعر في شعره هو حسن اختياره لألفاظه ، ومعرفة الاختلاف بين الجيد منها والرديء ، فـ"من يسوّي بين الألفاظ كمن سوّى بين صورة زنجية سوداء ، مظلمة السواد ، شوهاء الخلق،ذات عين محمرّة و شفة غليظة ، وصورة رومية بيضاء مشربة بحمرة " ١ / ١٩٥

السين (باسم الله) ــــــــــــــــــ ثاء (باثم الله)

القاف (قلت) ــــــــــــــــــ الطاء (طلت)

اللام (تلومك ليلى) ــــــــــــــــــ ياء (تيومك ييبى)

و من العيوب المتعلقة باللسان أيضا عيب " الحكلة " و هي غلظ في اللسان يتأتى من اجتماع عيوب متعددة تلحق به تتسبب في عجز نطقي شديد تمنع من الإفصاح عن المراد " مما يجعل الفهم عن صاحبها أعسر ما يكون . كأن اجتماع تلك الموانع قد غلظ لسانه "[1]

و من العيوب النطقية عيوب تلحق بالنفس ، وهي ثقل يمنع اللسان من البيان ، أو هي تعذّر الكلام عند إرادته ، وهي تنشأ عن عجز خلقي أو عن طول صمت على حدّ عبارة الجاحظ " طول الصمت حبسة " [2]

إن اتصاف اللسان بعيوب تختص بمخارج الكلام يأثّر في نفس المستمع تأثيرا سلبيا يكون سببا في صرفه عن متابعة الكلام إلى حين انتهائه.

و قد ذكرت كتب تاريخ الأدب محاولة بعض من ظهرت في ألسنتهم هذه العيوب مغالبتها والتخلص منها بهدف الاحتفاظ بأكثر عدد ممكن من المستمعين من ذلك مثلا واصل بن عطاء الذي كان فاحش اللثغة في حرف الراء (...) فاجتهد في مغالبة هذا العيب وإخفائه"[3] حتى يضمن الاستحواذ على اهتمام المستمعين و ذلك " بإسقاط حرف الراء من جميع كلامه و أخرجها من حروف منطقه " [4]

و من العيوب المتعلقة بالجهاز النطقي عيب "الصفير" و قد كان النقاد يحكمون للشاعر الذي خلا كلامه منه ، قال خلاد بن يزيد الأرقط :" خطب الجمحي خطبة

---

[1] ابن دريد ، جمهرة اللغة ، تحقيق السورتي ، مكتبة المثنى بغداد ، مادة حكل

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج ٤ ، ص ٢١

[3] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٣٧

[4] نفسه ، ١ / ٣٧

نكاح أصاب فيها معاني الكلام و كان في كلامه صفير يخرج من موضع ثناياه المتروعة فأجابه زيد بن علي بن الحسين بكلام في جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن المخرج و السلامة من الصفير فذكر عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر سلامة لفظ زيد بسلامة أسنانه فقال في كلمة له (الكامل)

صحَّتْ مخَارِجهَا و تمَّ حُروفُها فله بذاك مزِيَّةٌ لا تُنكَـرُ

و قال يونس بن حبيب في تأويل قول اللأحنف بن قيس (الوافر)

أنا ابن الزَّافريَّةِ أرضَعَتْني بثَدْيٍ لاَ أجَـدَّ ولا وَخِيـمِ
أتمّتْني فلم تُنْقِصْ عِظَامِي و لا صَوْتِي إذَا اصْطَـكَّ الخُصُومُ

وقال إنما عنى بقوله عظامي أسناني التي في فمه وهي التي إذا تمّت تمّت الحروف"[1]

إن جميع المحاولات التي رامت تجاوز هذه العيوب النفسية والخلقية كانت تنشد الإبانة في تحقق النص الأدبي مشافهة ، قبل انتقاله إلى الورق كتابة، وذلك لغرض التوصل إلى قلب السامع بل إلى محاولة أسره عن طريق جملة من الشروط لعل أولها اختيار اللفظ الحسن الذي هو " صوت يأتلف من مخارج الحروف ... فما استلذه السمع منه فهو حسن وما كرهه فهو قبيح " [2]
و لعل مدار البحث في مدى أهمية الصوت في بلورة جمالية الوقع ما لخصه جان كونتينو بقوله " إن لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لانطباعات فجائية مبعثها ما يسمّى بإيحاء الأصوات ، أو ما نصطلح عليه: تداعي

---

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١ / ٤٥

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين ، 1 / 196

معاني الحروف ، حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقا للوعي والتأثير . فالشاعر يكرر حرفا بعينه ، أو مجموعة من الحروف ، فيكون لهذا مغزى يعكس شعورا داخليا للتعبير عن تجربته الشعرية ، فقد يتفوّق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرّك المعنى و تقوّيه . وليس من شك في أن دأب الشاعر لإحداث التناغم بين الذات والصوت يرتكز على قيمتين تختزنهما أبجدية الحروف اللغوية هما الأثر السمعي والمعنى " [1]

- في التناسب اللفظي

اعتمدت الدراسات النقدية و البلاغية في تعليل أحكامها رهافة الحس ، وقد اتخذت من حاسة السمع وسيلة للمفاضلة بين لفظتين تشتركان في المعنى و تتباينان في صورتهما اللفظية و جرسهما ، وإن قيمة هذا التباين و أثره في النفس يمكن إدراكه بالسماع . و لمّا كان الصوت آلة اللفظ كان تخير اللفظ في حسن الإفهام من حدود البلاغة ، وتخير اللفظ يعني أن يكون حسن الصوت ، لأن السمع كما يرى ابن طباطبا " إذا ورد عليه ما يمجّه انسدّت طرقه ، ونفاه واستوحش عند حسّه به ، و صدى له ، و تأذّى به كتأذّي سائر الحواس ، فالعين تألف المرأيَّ الحسن ، وتقذى بالمرأيِّ القبيح الكريه ، والأنف يقبل المشمَّ الطيِّب ، ويتأذّى بالمنتن القبيح ، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن و تتأذّى بالجهير الهائل " [2] وبذلك أمكن القول إن الرؤيا الواضحة في الأحكام النقدية المبكّرة، اعتمدت الحسَّ أساسا في تقريب النص الأدبي إلى الأذهان[3] ، و على هذا

---

[1] جان كونتينو ، دروس في علم الأصوات العربية ، تعريب صالح القرمادي ، نشر مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٤

[2] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 14

[3] انظر محمد مهدي هلال ، جرس الألفاظ و دلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ١٩٨٠

اعتمد أبو هلال العسكري في قوله " لا شيء أسبق إلى الأسماع ، وأوقع في القلوب، وأبقى على الليالي و الأيام من مثل سائر و شعر نادر " [1]

وقد حاول ابن سنان الخفاجي أن يجمع شروط اللفظة حتى تكون شعرية ذات وقع في النفس حسن فكان في عمله صدى تفكير قدامة ومنهج الجاحظ [2] . وقد جمع شروطها في ثمانية نقاط [3] تقوم في مجملها على بيان إيقاع اللفظة و مدى ملاءمتها لمقياس الاستعمال و اعتدال بنيتها ، وهي :

- أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج
- أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها و إن تساوتا في التأليف من الحروف المتباعدة
- أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية
- أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية
- أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاردة
- أن لا تكون الكلمة قد عُبّر بها عن أمر آخر يُكره ذكره و هي غير مقصود بها ذلك المعنى ، قبُحت وإن كملت فيها الصفات التي بيّنّاها .
- أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف
- أن تكون الكلمة مصغّرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك .

وبصرف النظر عن كون الخفاجي قد اعتمد فيها على من سبقه من البلاغيين والنحاة أو أنه " لم يرجع فيها إلى كتاب مؤلف ولا قول يروى " [4] فإن هذه الشروط تختطّ طريقا للشعراء في مدى ملاءمة اللفظة لأفق انتظار المتلقي و إرضاء نفسه سماعا . ورغم أن ابن الأثير قد عارضه في جملة من الشروط لا تتماشى مع تصوره في

---

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٤٣

[2] حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص ٤٤٣

[3] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، من ص ٦١ إلى ص ٧٨

[4] نفسه ، ص ٨٤

الإعجاز القائم على التصرف في اللفظ تركيبا و نظما فإن الخفاجي وفق مرجعه الكلامي قد اقتنع بالصرفة حلاًّ لإشكالية الإعجاز .

ولم يكن حازم في منأى عن التجاذبات الفكرية فرغم النسق الفلسفي الواضح في المنهاج إلا أنه مدين للتصور الأشعري بالكثير، وهو إلى ذلك لا يخفي إعجابه بعبد القاهر الجرجاني ، بل إن قراءة للمنهاج في ضوء النتائج التي توصل إليها عبد القاهر كفيلة ببيان أن البذر الذي زرعه الجرجاني في المشرق آتى أكله في المغرب. فاللفظ عند حازم حامل لصورة المعنى في ذهن السامع ، و هو بهذا المعنى صورة أو هيأة يفترض أنها تمثل معنى من المعاني ، فمزيته بوصفه صورة تكمن في ملاءمته للمعاني باعتباره مادة . وحتى تؤدي الألفاظ وظيفتها في الشعر وجب انتظامها في عبارات حسنة يمكن أن يهتدي إليها و ذلك " بأن يكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها ، والتباعد عن الجهات التي تضادها ، وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها ، وانتظامها، وصيغها ، ومقاديرها ، و اجتناب ما يقبح من ذلك (...) و اختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها ، بالنظر إلى الاستعمال ، وتجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك، واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبارها طريقا من الطرق العرفية ،وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك "[1]

و قد أوصى الجاحظ بضرورة تجنب الشعراء ضم الألفاظ المتقاربة في مخارج حروفها . يقول في ذلك " ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر و إن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلاّ ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعـــــر (الوافر)

و قبرُ حرْبٍ في مكانٍ قَفْرِ   وليس قُرْبَ قبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

[1] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٢٢

و لما رأى من لا علم له أنّ أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد ، فلا يتتعتع ولا يتلجلج ، وقيل لهم إن ذلك اعتراه إذ كان من أشعار الجن ، صدّقوا بذلك (...) و من ذلك قول ابن سيرين (البسيط)

لم يُضِرْهَا و الحَمْدُ لله شَيْءٌ و انْثَنَتْ نحو عزْفِ نفْسٍ ذَهُولِ

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض" [1] فالجاحظ يريد من الشاعر أن يعمد إلى مراعاة ضمّ الكلمات التي تكوّن التركيب إلى ما يماثلها في بعد مخارجها لا ليسهل النطق بها فقط بل لتقع في نفس المتلقي موقعا حسنا . وقد أفاد ابن سنان الخفاجي من فكرة الجاحظ حين ربط استحسان المتلقي لإيقاع بعض الألفاظ و نفوره من البعض الآخر بتباعد مخارج الحروف المتآلفة في الكلمة [2] و إن الشعر قد يحسُن لحسن وقع لفظه رغم أنك" إذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، كقول الشاعر (الكامل)

و لما قضَيْنَا من مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ و مَسّحَ بالأَرْكَانِ من هُو مَاسِحُ
وشُدَّتْ على دهمِ المهارِي رِحَالُنَا و لمْ يَنْظُرِ الغَادي الذي هوَ رَائِحُ
أخذْنَا بأطْرَافِ الأحَــادِيثِ بينَنَـــا وسَالَتْ بأعْنَاقِ المُطِيِّ الأَبَاطِــحُ [3]

يقول فيها عبد القاهر " أثنوا عليها من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدماثة ، قالوا كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفا و الرياض حسنا ، وكأنها النسيم و كأنها الرحيق ن مزاجها النسيم ، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي

---

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٦٦

[2] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ٥٤

[3] ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ١ / ١٣

الأبصار ووشي اليمن منشورا على أدرع التجار " [1] وهو يرى أن هذا الحسن إنما مرجعه "لاستعارة وقعت موقعها و أصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع اللفظ إلى السمع ، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن ، وإلاّ إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد ، وشيء داخل المعاني المقصودة مداخلة الطفيليّ الذي يستثقل مكانه ، والأجنبيّ الذي يكره حضوره ، و سلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تَطَلُّب زيادةٍ بقيت في نفس المتكلّم ..." [2]

إن لهذه الأبيات بنية علائقية تقوم على نواة أساسية مؤخرة وهي :

أخذْنَا بأطْرَافِ الأحَــاديثِ بيننَــا

ومتعلقاتها :

(و) لما قضَينَا من مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ

و مَسّحَ بالأَرْكَانِ من هُو مَاسِحُ

وشُدَّتْ على دهم المهاري رِحَالُنَا

و لمْ يَنْظُرِ الغَادِي الذِي هوَ رَائِحُ

وسَالَتْ بأعْنَاق المَطيِّ الأَبَاطِــحُ

ورغم وضوح الرؤية في المستوى التداولي لهذه الجملة النحوية التي اخترقت حدود الجملة الشعرية ، فإن الشاعر بدا متحفظا في التعامل مع التجنيس السجعي في مستوى المقاطع خاصة للمحافظة على انسيابية الكلام في الشعر حتى يوازن بين المعبر به و المعبر عنه ، و إن انسياب الصوت برغم الهيآت العارضة له هو ما جعل هذه الأبيات تمثل في نظر القدامى الشعر الصافي المطبوع الذي يُتذوق و لا يُفسَّر .

---

[1] الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص ١٧

[2] نفسه ، ص ١٨

وقد أحس الناقد القديم بمعايشة الشاعر الجاهلي للغة إذ كان يحسّ منها بما لا يحس غيره ، حتى إن قدامة بن جعفر لم يستطع تنميط المقومات الصوتية الفاعلة في جمالية قصيدة الحويدرة التي قالها يوم رحيل حبيبته "سمية" (الكامل)

بكرتْ سُمَيةُ بكرةً فتمتَّعِـــــي وغدتْ غُدُوّ مُفَارِقٍ لمْ يَربَـــعِ
وتزوّدتْ عينِي غَدَاةَ لقيتُهَـــــا بلِوى البُنَيْنَةِ نظْرَةً لم تُقْلِـــعِ
و تصدَّفتْ حتَّى استَبَتكَ بواضحٍ صلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغَزَالِ الأتْلَـعِ
و بمُقْلَتيْ حَوْرَاءَ تَحْسَبُ طَرْفَهَا وسْنَانِ حرَّةَ مُستَهَلِّ الأدْمُـــــعِ
و إذا تُنَازِعكَ الحَدِيثَ رأيتَهَـــا حَسَنًا تبسُّمُها لذيذُ المكْــــرَعِ
كغَرِيضِ ساريةٍ أدرتْهُ الصَّبَـــا من مَاءِ أسْجرَ طيّبِ المُستَنْقَـــعِ
لعِبَ السُّيولُ به فأصبَحَ مـــاؤُه غَلَلا تقطّعَ في أصُولِ الخِـــروْعِ
فسُمَيَّ ويْحكِ هل سَمِعتِ بغدْرَةٍ رُفِعَ اللِّوَاءِ بها لنَا في مَجمَــعِ
إنَّا نَعِفُّ فلا نُريبُ حليفَنَـــــا ونكُفُّ شُحَّ نفُوسِنَا في المَطْمَـعِ

وقد حاول البحث عن شعرية هذه القصيدة ، التي عرضنا منها بعض أبياتها ، والتي تعد من عيون الشعر العربي ، و انتهى إلى أن الشعرية فيها كامنة في بنائها الصوتي ، إذ من سمات هذا الشعر " أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلوّ من البشاعة ، مثل أشعار يوجد فيها ذلك، وإن خلت من سائر النعوت للشعر ، منها أبيات للحادرة الذبياني " [١]

لقد وضع قدامة بهذا القول إصبعه على شاعرية هذة الأبيات التي يحمل مزيتها اللفظ من خلال وصفه اللفظ بالسماحة و سهولة المخرج و... الخ و إن اللفظ عند قدامة إنما هو البنية الصوتية . ولكن السؤال أين المزية الصوتية لهذه الأبيات ؟ إن اعتبار المضارعة والمقاربة على مستوى المكون الأدنى في الشعر وهو الحرف الذي يمثل في هذه الأبيات أس التوازن الصوتي وسرّ استحسان النقاد القدامى لهذه القصيدة .

[١] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ١٤

إن الملاحظ أن الشاعر لفرط حبه سميّة نثر اسمها في القصيدة نثرا احتواه التجنيس السجعي ليحقق به التوازن الصوتي الداخلي من ذلك مثلا :

و تصَدَّفَتْ حتَّى استَبَتكَ بواضِحٍ صَلْتٍ كمُنْتَصَبِ الغَزَالِ الأَتْلَـــعِ

نلاحظ في هذا البيت طغيان حرف التاء الذي يتكرر تسع مرات

وتكرار حرف السين و الصاد (وقد جمعنا بينهما لما يحققانه من مضارعة في الصوت) أربع مرات ، وكذلك الشأن في البيت الموالي :

كغَريضِ ساريةٍ أدرَّتْهُ الصَّبَــا من مَاءِ أسْجرَ طيِّبِ المُستَنْقَـــعِ

حيث يطغى حرف السين بتضافره مع الصاد سماعا ، وهو ما يخلق وسوسة توهم بقرب الحبيبة حتى يبثها لواعج نفس كلمى لعله بذلك يحقق ولو في الوهم متعة " فتمتّعي" و إن كان الخبر الذي زفه لها مؤذن بالحزن " بكرت سمية ... وغدت غدوّ مفارق على حين غفلة ، حتى أنها لم تكمل الربيع كما جرت العادة .

إضافة إلى التجنيس السجعي سواء منه المبني على المضارعة مثل السين و الصاد أو المبني على المطابقة مثل التاء فإن القصيدة ذات بنية ترصيعية كان موقعها في القافية أساسا و لكنه أيضا مبثوث في النص ، من ذلك مثلا (غريض ـــــ نزيل) (سيول ـــــــ أصول) ، وتزداد البنية الصوتية تكثيفا حينما تتضافر البنيتان التجنيسية والترصيعية .

و قد حاول حازم القرطاجني صياغة شروط اختيار اللفظ كما تبلورت في التراث النقدي العربي خلال رحلته الطويلة ، ولذلك فإن حازما رأى ضرورة امتلاك الشاعر جملة من الأدوات حتى يكون لفظه لذيذ الوقع ، جزلا [1] من هذه الأدوات :

---

[1] انظر تسعديت فوراري ، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٨ ص ٨٠ وما بعدها

- حسن تأليف الكلام و تلاؤمه ، وهو أمر يحققه تباعد المخارج في حروف الكلمات المختارة ، وإن التلاؤم يحدث ، حسب رأيه ، عندما تكون الكلمات المؤتلفة في سياق ما غير متفاوتة في الاستعمال بين نهاية الابتذال ونهاية الحوشية ، بل تكون عوانا بين ذلك ، وقد أوصى النقاد كما اللغويون أن تستعمل اللفظة بعد تمحيص وذلك بمفاضلتها بمرادفاتها إذ منها ما هو فصيح كثير الاستعمال ، ومنها ما هو أقل استعمالا تتفاوت فيه الألفاظ، كالغريب والحوشيّ و المستهجن لما لذلك من أثر في استواء التأليف.

- أن يكون الشاعر ذا قوّة مائزة ، وهي سلامة ملكة الذوق التي تساعد على التمييز بين ما هو حسن وما هو دون ذلك ، وبذلك يُضمن اهتداؤه إلى أحسن العبارات عن طريق اختياره لمواد الألفاظ بتتبع مواطن الحسن فيها في هيأة النطق بحروفها ، وانتظامها فيما بينها ، وطريقة صوغها ، و المقدار اللازم منها في الكلام.

و كذلك مجافاة التكلف في العبارة و ذلك بمراعاة السهولة و إنما يكون التسهّل "بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ و النقل من بعضها إلى بعض ، وأن يكون اللفظ طبقا للمعنى تابعا له ، جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان و الفصاحة . هذا إذا لم يكن المقصد إغماض المعاني (...) والتكلف يقع إما بتوعّر الملافظ أو ضعف تطاله الكلم ، أو بزيادة ما لا يحتاج إليه أو نقص ما يحتاج" [1]

وكذا الشأن بالنسبة إلى إيثار حسن الوضع و المبنى مع تجنب ما يقبح من ذلك ، فهو من الأدوات التي تزيد العبارة حسنا ، حسب صاحب المنهاج ، إذ من الأمثلة التي يراها في حسن الوضع اللفظي ، أن يجمع الشاعر بين الكلمات التي تتماثل موادها اللفظية أو صيغها الصرفية ، أو مقاطعها الصوتية ، فبذلك تحسن صياغة الكلام ، و يصبح أوله دالا على آخره . كذلك وضع اللفظين اللذين يتقاربان و يتناظران من حيث المعنى ، مقابل بعضهما على أساس انتساب أحدهما إلى الآخر و تعلقه به ، فهذا الوضع الذي تتآلف على منواله الألفاظ من شأنه " أن يوضح الكلام

---

[1] القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٢٣

و يحسن صياغته فيُعرف آخره بمعرفة أوله. أما من مظاهر القبح في وضع وتأليف (كذا) الألفاظ أن لا يكون بين معانيها صلة ، وأن تكون صياغتها مفككة ، بحيث يظهر التنافر وعدم الانسجام بين أجزاء الكلام " [1]

إن تحسين العبارة موكول إلى هذه الشروط التي يجب توفرها في الألفاظ حتى تبلغ درجة العذوبة والطلاوة والجزالة " فالعذوبة تنشأ عن حسن اختيار الألفاظ و جمال الصيغ و الائتلاف بين الكلمات و التوسط في استعمالها بين الحوشية والابتذال، و أما الطلاوة فهي ائتلاف الكلم من حروف سهلة المخارج و تشاكل في التأليف ، أما الجزالة فتكون بشدّة التطالب بين كلمة وما يجاورها و بتقارب أنماط الكلم في الاستعمال " [2]

---

[1] القرطاجني، المنهاج ، ص ٢٢٤

[2] نفسه ص ٢٢٥

خاتمة الفصل الأول

اهتم النقد بتنظيم الكلم وبطرائق تأليفه و بأثر ذلك في تقبل الشعر عن طريق إبراز علاقته بالرسم في محاولة لتمثيل جمالية المسموع بجمالية المشاهد و يلح عبد القاهر الجرجاني على أن الأصوات في الشعر كالأصباغ في فن التصوير و الرسم . وإذا كانت براعة الرسام تبدو من خلال الأصباغ التي يتخير و موقعها وكيفية مزجها وترتيبها فكذلك الشأن بالنسبة إلى الشعر فإن الإبداع فيه يؤول إلى ما يتوخاه الشاعر من أصوات ، أو من وجوه تنظيم الكلمات سواء من ناحية الموقع أو الترتيب أو التكرار ...الخ ، وذلك لإحداث نغم في القصيدة داخليّ يشد من أزر الإيقاع ويقويه و بتآزر تلك المعطيات يكون وقعه في السمع حسنا وأثره في النفس لطيفا .

ولم يكن النقد العربي القديم بمنأى عن متلقيه سامعا كان أم قارئا ، بل إن هذا النقد قد جعل المتقبل في منزلة عالية و قصده بالخطاب . وسعى إلى أن يكون متوجّها إليه ، فكان المقصدَ والغايةَ . رضاه عنه منحة و سخطه محنة ، إذ هو الموئل الذي يقف الأدب عند بابه ، وتستريح خيول الشعر ، يسرّحها في فيء من الخيال يُنسج ، شرطه أن يكون بالقلوب لائطا ، تقبله النفس وبه تستريح .

وقد كانت العناية النقدية بالمتقبل مرافقة له منذ إرهاصاته الأولى ، يبدو ذلك جليا من خلال عناوين المصنفات قبل متونها ، من ذلك التركيز على التبيين والبيان والتبليغ والإبلاغ و الفصاحة والإفصاح ... و قد كان للنص مواضعاته و له صفاته وطرقه في التبيين وفي الاستمالة . و للمتلقي مواضعاته أيضا ، وله طرقه في فهم النص ، واتخاذ موقف منه ، ، إن قل أو ضعف قل التأثير أو انعدم.

و على هذا الأساس طرح النقد العربي أسئلة حاول الإجابة عنها : لماذا يؤثر نص في المتقبل و لا يؤثر فيه آخر يساويه جودة ؟ بل إن النفس قد تميل إلى ما هو في الصياغة أقلّ إذ من النصوص " المحكم الوثيق ، والجزل القوي و المصنّع المحكم، و المنمق الموشح ، ومنها المختل المعيب و الفاسد المضطرب " [1] .

و إن القاضي الجرجاني من النقاد القلائل الذين وضعوا الإصبع على هذا المشغل في قوله:" و أنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، و تستوفي أوصاف الكمال ، وتذهب في الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة و تناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام. وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، و أسرع ممازجة للقلب . ثم لا تعلم ، و إن قاسيت ، واعتبرت و نظرت وفكرت لهذه المزية سببا ، ولما خصّت به مقتضيا " [2]

و قد عبر أبو سليمان الخطابي عن فعل القرآن بالقلوب بقوله "قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم ، وذلك صنيعه بالقلوب و تأثيره في النفوس ، فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا ، إذا قرع السمع خلص له القلب في اللذة والحلاوة في حال ، ومن الروعة والمهابة في أخرى (...) تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة ، قد عراها من الوجيب القلق ، وتغشّاها الخوف والفرق ، تقشعرّ منه الجلود، وتنزع له القلوب . يحول بين النفس ومضمراتها و عقائدها الرّاسخة فيها " [3] و لعل هذا الكلام بإفصاحه عن حقيقة ما يدور في النفس قد توارد مع ما قاله الوليد بن المغيرة يصف وقع القرآن في نفسه " إن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن أعلاه لمثمر و إن أسفله لمغدق ، وما هو بقول بشر" [4]

---

[1] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٤١٣

[2] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٤١٢

[3] أبو سليمان الخطابي ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص ١٢

[4] ابن الأثير ، المثل السائر ، ١ / ١٧٠

إن اكتشاف جانب من قيم النص القرآني في بعديه البلاغي والأدبي منح القارئ ميزة الفحص والتعليل في نصوص الشعر العربي ، ولذلك فإن عددا من النقاد سيوجهون جهودهم لكشف جمالية النص بعيدا عن نوازع النفس و أذواقها ، وإن النقد ما كان ليستقر على الذائقة الفردية ، لصعوبة التحكّم في المنازع النفسية التي تتدخل في الحكم على النصوص .

الفصل الثاني

في البنية الصوتية والمعنى

إن محاولة الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية و بعض الأوزان معروفة ، وإن الخليل حينما يقرر هذه الحقيقة فإنه " يصل إليها نتيجة لعملية استقرائية لا نتيجة دراسة فنية لخصائص هذه الأوزان وعلاقتها بالأنواع ، أو الأغراض الشعرية التي ارتبطت بها " [1] . وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد ، شاعت واستفاضت .... هذه الفكرة تذهب إلى تحديد " طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس "[2] . ولكن هل الأمر موكول إلى طبيعة الأوزان ؟ أم إن الشاعر يتدخل في المواءمة بين الوزن و المعنى الذي يقصده ؟

يروى عن أبي تمام قوله: " يا أبا عبادة ، تخير الأوقات و أنت قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة في الأوقات إذا قصد الإنسان تأليف شيء أو حفظه أن يختار وقت السحر و ذلك أن النفس تكون قد أخذت حظها من الراحة و قسطها من النوم ، وخفّ عنها ثقل الغذاء ، وصفا من أكثر الأبخرة والأدخنة جسم الهواء وسكنت الغمائم و رقّت النسائم و غنّت الحمائم ، وإذا شرعت بالتأليف تغن بالشعر ، فإن الغناء مضماره الذي يجري فيه ، واجتهد في إيضاح معانيه ، فإن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رقيقا والمعنى رشيقا ، وأكثر فيه من بيان الصبابة ، وتوجع الكآبة ، وقلق الأشواق ، ولوعة الفراق ، و التعلل باستنشاق النسائم، و غناء الحمائم ، والبرق اللامعة ، والنجوم الطالعة ، و التبرّم من العذال ، و الوقوف على الأطلال ، و إذا أخذت في مدح سيّد فأشهر مناقبه ، وأشهر مناسبه ، وارهب من عزائمه ، ورغّب في مكارمه . واحذر المجهول من المعاني ، وإياك أن تشين شعرك بالعبارة الرزية والألفاظ الحوشية ، وناسب بين الألفاظ و المعاني في تأليف الكلام ، وكن كأنك خياط تقدّر الثياب على مقادير الأجسام . وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك،

---

[1] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٠١ من الملاحظ أن عز الدين إسماعيل لم يذكر مصادره التي استقى منها هذا الخبر ، والغريب أن الباحث يصف هذه المحاولة التي نسبها إلى الخليل دون تثبت ب " معروفة " دون أن يكلف نفسه عناء الإشارة إلى المصدر .

[2] عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص ٥٩

ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، ولا تنظم إلاّ بشهوة ، فإن الشهوة نعم المعين على حسن النظم ، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من أشعار الماضين، فما استحسن العلماء فاقصده ، وما استقبحوه فاجتنبه " [1]

و يؤكد أبو هلال العسكري العلاقة بين الوزن والمعنى في مثل قوله " وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين و بين أقدار الحالات فتجعل لكل طبقة كلاما و لكل حال مقاما حتى تقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات " [2]

وبذلك تكون البنية الصوتية حمّالة معان تحقق قدرا من التوازن ، ومن دلائلها حسن التباس بعضها ببعض ، لا جفاء في خلالها ولا نبوّ ، ولا زيادة فيها ولا قصور .

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، هامش الصفحة ٢٠٣

[2] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٣٥

- ١ - البنية الصوتية محددا أجناسيا

- أ- أهمية التناسب الصوتي في حد الشعر

إن استعانة الشعر بموسيقى الكلام آكدة ، و إن التناسب الصوتي لهو السدى الناظم لنسيج القصيدة و ذلك لما يحققه التوافق الصوتي من وحدة حقيقية يفرضها على الفكر عن طريق العلاقة المكينة بين الصوت و المعنى ، إذ "لا يمكن أن يكون أي معنى بدون صوت يعبر عنه" [١] . وقد استقر عند النقاد مبكرا أن الشعر إنما يستمدّ خصائصه من خصائص اللغة [٢]، إذ إن أحسن الناس كلاما هو أشعرهم. ولكن هذا الشعر يجري على شكل مغاير لجريان الكلام العادي بفروعه المنطقية و الخطابية ... ف " الشعر لا يحبَّب للنفوس بالنظر والمحاججة ولا يُحلَّى في الصدور بالجدل و المقايسة " [٣] . و من المفاهيم القائمة على الذوق مفهوم اللذة الذي استخدم في النقد العربي القديم منذ الطور الأول، وارتبط بالكتابات التي تنحا منحا فلسفيا ، وقد أوردها ابن طباطبا العلوي حيث استخدم هذا المفهوم في أكثر من موضع ليبرر الإدراك الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق ، يقول " وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب ، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها و تقلق بما يخالفه ، ولها أحوال تتصرف بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له ،وحدثت له أريحية وطرب ، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت " [٤] وبقطع النظر عن تقسيمات اللذة إلى عقلية وأخرى

---

[١] انظر إبراهيم السامرائي ، في لغة الشعر ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، د ت ، ص ٧٣

[٢] انظر أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى و أثرها في تأسيس نظرية الشعر عند العرب القدامى ص ١٤٠ و ما بعدها

[٣] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ١٠٠

[٤] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ١٥

حسية و روحية فإن الأمر في النهاية مداره واحد إذ أن " لذة الحس تتجاوب مع لذة العقل في مبدأ العلية ، الذي يرجع إلى الاعتدال الكامن في عناصر المدرَك الذي يسبب اللذة سواء أكان حسيا أو عقليا . و ما دامت كل حاسة قائمة على الاعتدال ، فإنها تلتذ عندما تعثر على ما يماثل اعتدالها في المدرك الخارجي الذي يقع في مجالها الإدراكي . فتكون لذتها به بسبب مشاكلته لمقتضى طبعها . أو بسبب إدراكها لاعتداله الذي هو صورة لاعتداله "[١]

وقد استطاع هؤلاء النقاد الذين نظروا في الظاهرة الشعرية انطلاقا من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو في الشعر ، أن يطوّروا الإشارات المتناثرة في كتب التراث التي تؤكد إحساس أصحابها بخصوصية الشعر و أن ينظموها ، ليبرزوا الترابط الجدلي بين طبيعة الشعر ووظيفته . وأهم ما بنوا عليه تصورهم للشعر مصطلحا التخييل والحكاية [٢] و قد استفاد حازم القرطاجني وأبو القاسم السجلماسي من هذا النسق الفلسفي في نظرته إلى الشعر من خلال التخييل والمحاكاة . بل إن أبا القاسم السجلماسي حاول تنزيل التخييل في إطار البيان العربي باعتباره جنسا من هذا البيان يقوم على أنواع أربعة هي التشبيه و الاستعارة و المماثلة و المجاز. يقول معقبا على التخييل " وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية ، وموضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه ينظر ، وعن أعراضه الذاتية يبحث " [٣] وبحثوا في مبدأ اللذة والحلاوة التي وردت عند من سبقهم غفلا مطابقة للذوق واشتراطاته ، مفتقرة إلى التعليل و قد بدا عند حازم ومن بعده السجلماسي أن اللذة التي يحدثها الشعر في نفس متقبله وليدة مبدأ التكافؤ في مستوى البنية الخارجية التي يحققها الوزن القائم على وحدات تتشابه و تتعاقب و أن "الحلاوة " تخص البنية الداخلية أو المعنى بما ينشئ من وصل بين الأشياء . وبذلك يبدو الشعر تعبيرا يروم

---

[١] جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص ٩٦

[٢] انظر مقال حمادي صمود ، الشعر وصفة الشعر، مرجع مذكور

[٣] أبو القاسم السجلماسي ، المنزع البديع ، ص ٢١٨

التوحد و أن ينعكس ذلك على بنيتيه الخارجية التي قوامها الصوت المتكافئ ، والداخلية التي تنهض على المعنى المنبجس من تآلف الكلم . " و إن أثر اللذة المنبجسة عن تعانق الكلم و قد حقق مبدأ التكافؤ كأثر اللحن وقد جُوّد ، إذ "إنّ الألحان هي أحسن اللذات إذا سمعها ذووا القرائح الصافية و الأنفس اللطيفة " [1] و إن اللذة من حيث الأصل إنما هي الإحساس الحاصل في النفس تعبيرا عن حسن الوقع ، وإن العذوبة ، بعكس اللذة ، صفة توجد في الشيء ، واللذة إنما هي أثر من آثاره " فالعذوبة إنما تنشأ من حسن اختيار الألفاظ و جمال الصيغ و الائتلاف بين الكلمات و التوسط في استعمالها بين الحوشية والابتذال ، و أما الطلاوة فهي ائتلاف الكلم من حروف سهلة المخارج و تشاكل في التأليف"[2] وقد قرن ابن الأثير بين صفتي اللذة والعذوبة في نعت اللفظ وإنما كان اختلافهما من ناحية المرجع الحسّي إذ أرجع اللذة للسمع والعذوبة للذوق، يقول " أعني بالجزل أن يكون متينا على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع " [3]

وإن اللفظ عند الجاحظ لا يعني اللفظ المفرد و إنما ما انتظم منها شعرا أو نثرا ولعله بذلك كان القادح لنظرية النظم التي أسس أركانها أحد أهم تلامذته غير المباشرين عبد القاهر الجرجاني الذي ما فتئ يثني عليه كلما عرض له و لم تقعد به مرجعيته الفكرية الأشعرية من الاستفادة من الجاحظ المعتزلي الذي يرى أن الشعر الجيد هو " ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان " [4] و هو أساس نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم .

---

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٣٨

[2] نفسه ص ٢٢٥

[3] ابن الأثير، المثل السائر، ج١ ص ١٧٢

[4] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 1 / ص 67

و كما أُلحق مصطلح اللذة باللفظ، فقد ألحقه النقاد بالوزن إذا تحققت فيه شروط. ولما كان الوزن مولّدا مركزيا للإيقاع فإن التوزيع المقطعي للكلام يحتاج إلى نظام مسترسل قوامه التعاود و التكرار على نحو لا يكسّر النسق المتبع ، ولا يعكر صفاء انسيابه، لهذا فلذيذ الوزن هو ما أمكن للمبدع أن يتجنّب فيه الإفراط في الجوازات التي سمح له بها العلماء في باب التزحيف . مع الحرص على اعتدال النظم حتى يطرب الفهم لصواب تركيبه " [١] و بذلك تكون الصلة كأشد ما تكون متانة بين البنية والوظيفة . ولكن لا نتصور أن " تخير لذيذ الوزن " ، وهي بند من بنود عمود الشعر ، تعني الربط بين المسموعات والمفهومات أو بين الموزونات والمفهومات كما هو الأمر عند أرسطو ، وهو ما يؤكده عز الدين إسماعيل ، إذ أن المرزوقي نفسه يعرف هذا البند بقوله " وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن ، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه "[٢] .

إن مفهوم لذيذ الوزن في النقد العربي القديم لا يخرج عن أن يكون " سهل العروض ، معتدله ، وأن يركب الشاعر فيه مستعمل الأعاريض و وطيئها ، ويأتي بألطفها موقعا و أخفها مستمعا و أن يتجنب العويص والمستكره " [٣] و إن هذه الصفات الملحقة بالشعر عند بعض النقاد تجد لها تعليلا منطقيا من هؤلاء نخص بالذكر الجاحظ وابن طباطبا و ابن جعفر و عبد القاهر وحازم ... ، وهي عند نقاد آخرين موكولة إلى الحدس فهي بذلك " بلا صفة ينتهى إليها ، و لا علم يوقف عليه " [٤] و لذاك ردوها إلى "باطن تحصّله الضمائر "[٥] فاكتفوا بالوقوف أمام الباطن الذي

---

[١] المرزوقي ، مقدمة ديوان الحماسة ،ج ١ ص ١١

[٢] المرزوقي ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ، ج ١ ص ١٠

[٣] ابن رشيق، العمدة ، ج ١ ، ص ١٤٠

[٤] ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 1 / 137

[٥] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 412

لا تؤديه الصفة إذ "من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة "[1] و لم تكن الصفات التي أطلقوها على ما استحسنوا وقعه بمنأى عن الصفات التي خصصوها لما أوقع في نفوسهم نفورا واشمئزازا .

إن السلاسة والديباجة والسبك والماء والرونق من المصطلحات التي تشير إلى مفاهيم صوتية، وإلى عناصر لغوية أكبر من اللفظة المفردة فيقال للنص أنه سلس الأسلوب جزل العبارة حسن الديباجة قوي السبك له ماء ورونق، وقد حسب البعض أن هذه الألفاظ عامة تفتقر إلى الخصوصية الجمالية لكثرة تداولها . و إن المقصود بالسلاسة سهولة الأداء اللفظي مع خلوّ من التوعر والتنافر والمعاظلة والغرابة، وهي في الأصل صفة للجياد تنفي العصيان والنفور والتأبي على صاحبها ..
أما حسن الديباجة فيعني التناسب بين الدال والمدلول، وحكاية الصوت للمعنى، والسبك إحكام العلاقة بين أجزاء النص وهو ما يجعله ذا وشائج بمفهوم البنية، وكذلك تلاقي حقلين من حقول المعجم بحيث يجوز للفظ من أحد الحقلين أن يرد في تركيب واحد مع لفظ من الحقل الآخر أي إسناد الفعل إلى ما هو له في عرف البلاغيين وهذا يدخل في بلاغة التماثل في النص، ولكن يومئ إلى ما هو أبعد من ذلك من حيث البناء،

إن هذه المصطلحات التي تتصل بالجانب االصوتي تتعامل مع "الشعرية" بوصفها هوية جمالية للنص الأدبي، وقد وقف عليها النقاد القدامى باعتبارها سمات وملامح لهذه الشعرية كل مصطلح على حدة تارة، وضمن منظومة من الخصائص تارة أخرى، ولكنها لم تدرس على أنها محاور تركيبية في إطار منهج متكامل، ولعل هذا أهم ما يميز اللمحات النقدية التي أشار إليها النقاد القدماء ليس بوصفها من البدهيات الخفيفة التي تلفت المتلقي ، ولكن في إطار مدروس ينفذ إلى جوهر الظاهرة، في سياقها الخاص..

---

[1] الأمدي ، الموازنة ، ١ / ٤١٤

وقد دفع خروج طائفة من الشعراء المحدثين بعض النقاد و منهم نقاد الموازنات إلى الإقرار بالرفض لهذا العدول الذي لم يراع استقامة اللفظ ومتانته.

وقد كان هذا الخروج في اتجاهين :

المنحى الأول في اتجاه الإفراط في تليين الكلام الشعري و هو ما عبروا عنه بمصطلحات من قبيل اللين و الركاكة و التخنّث و استعمال كلام العامة. والمنحى الثاني في اتجاه الإفراط في استعمال الوحشيّ من الكلام مثل: التعجرف والتلبيس و توعير اللفظ .

نظر النقاد العرب في لغة الشعر من خلال اللفظ والتركيب باعتبارهما المادة المؤسسة لهذا الكيان ومن هنا نقرأ مكونات الشعر وصفاته وقد تركزت في لغته

وقد شمل عمود الشعر الصفات التي يجب أن يتوفر عليها اللفظ و مدارها صفتان هما: الجزالة والاستقامة، "فاللفظ في عمود الشعر ينبغي أن يتوفر فيه شرطان هما: الجزالة والاستقامة" [١].

و قد مثل الشعر الجاهلي شعر القوة والبطولة، فكانت ألفاظه قوية جزلة "ومرجع هذه القوة والمتانة في اللفظ الجزل، كونه من كلام العرب الفصحاء الذين يرجع إليهم في أمور اللغة فيكون ما ينقل عنهم موضع ثقة وأمان من الزيف والانحراف" [٢].

فالجزل: الحطب اليابس، وقيل الغليظ، وقيل ما عظم من الحطب ويبس ثم كثر استعماله حتى صار كل ما كثر جزلاً، واللفظ الجزل خلاف الركيك [٣].

والملاحظ أن الجزالة تدل على القوة والمتانة، فهي تعني في ما تعني ما عظم من

---

[4] وليد قصاب، عمود الشعر، 95.

[1] و ليد قصاب، عمود الشعر، 198.

[2] لسان العرب، مادة (ج زل).

الحطب وييس، ثم تطورت الدلالة من خلال الاستعمال .

أما الاستقامة فهي الاعتدال. يقال: استقام له الأمر. أي اعتدل، والمتانة والاعتدال صفتان ملازمتان للفظ، يحسن بوجودهما [1].

واللفظ بوصفه النواة الأولى التي يتشكل عليها البناء الشعري الذي يمثل النظم وتآلف الكلم أسّا جوهريا له ، أخذ حيّزاً من عناية النقاد فأكثروا من صفاته باحثين عن الجمال الثاوي فيه وصولاً إلى تحديد ذروة الحسن ، لكن الجمال ظل محكوماً بالتصور المحدود بأنماط المعيشة .

و باعتبار أن الشعر ممارسة لغوية، تشكل لديهم نسغ الحياة وتفاعلاتها و مختلف أحوال النفس و انفعالاتها ، حرص الشعراء على تجنب الغريب، والعمل على حفظ الصورة الناصعة للشعر ، وكل محاولة للخروج عن هذا الذي صار قاعدة تعد خرقاً وتجاوزاً. على نحو ما كان من شعراء البديع و إنما كان ذلك إلاّ لحرصهم على شدّ المتقبل ، والتأثير فيه بحسن وقعه في القلوب .

واستعمال أبي تمام لنمط جديد في الكتابة الشعرية، يقوم على أساس إعطاء النص الشعري، بما يحمله من لفظ وتركيب، بُعْداً جديداً ، لا يقوم على أساس القراءة الأفقية، وإنما على أساس القراءة العمودية . القراءة التي تولد معنى يصل بالقارئ إلى معنى المعنى على حد عبارة عبد القاهر الجرجاني أو المعاني الثواني بتعبير حازم القرطاجني . لكن حكم سائر النقاد تأسس على الوضوح، فالكلام الجيد هو ما تصل إلى معناه من دون كد أو إعمال فكر. يقول أبو هلال العسكري: "إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً، وسطاً، دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرائج النادر" [2].

إن متصور الجزالة الملحقة باللفظ في النقد العربي القديم لهي في مرتبة وسطى تنأى بنفسها عن الضعف واللين و التخنث كما لا تصل مرتبة الحوشي و الوحشي

---

[3] لسان العرب، مادة (ق وم).

[1] العسكري ، الصناعتين، 59.

وهي بعيدة عن الساقط السوقي . وقد دل القاضي عبد العزيز الجرجاني عن ذلك عندما علق على أبيات للبحتري و هو لا يخفي وقع ذلك في نفسه. يقول " انظر هل تجد معنى مبتذلا و لفظا مشتهرا مستعملا ، وهل ترى صنعة وإبداعا ، أو تدقيقا أو إغرابا ، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يداخلك من الارتياح و يستخفّك من الطرب إذا سمعته " [١]

إن الجزالة هي سبب الارتياح الذي يجده سامع شعر البحتري فجزالة الألفاظ و فخامتها وقوة أسرها و متانتها شرط قبول الشعر بل إنها من عمود الشعر . ويضيف الجرجاني مفسرا وقع شعر البحتري و تفاعله معه " ... وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا ، وإنما تألف النفس ما جانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها " [٢]

إن الألفة التي يعبر عنها أبو الحسن هنا هي جريان شعر البحتري على سنة العرب في اختيار اللفظ وهو التزام ضمني بشرط من شروط الجزالة و هو أن يكون اللفظ مستعملا في السنة الإبداعية جار في العرف غير مخالف لمألوف كلام العرب [٣] . و من شروط الجزالة أيضا أن تكون الألفاظ مواتية للأغراض التي يصب فيها الشاعر معانيه ، وأن تقسم الألفاظ على رتب المعاني .يقول الجرجاني منظرا للنمط الأوسط " بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك ، ولا هزلك بمنزلة جدّك ، ولا تعريضك مثل تصريحك ، بل ترتب كل شيء مرتبته وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزّلت ، وتفخّم إذا افتخرت ، و تتصرّف للمديح تصرّف موافقة ، فإن المدح بالشجاعة و البأس يتميز عن المدح باللياقة والظرف ، ووصف الحرب و السلاح ليس كوصف المجلس والمدام " [٤]

---

[١] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٢٣

[٢] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٢٦

[٣] محمد التومي ، الجهاز المصطلحي النقدي لدى القاضي الجرجاني ، ص ص ٥٩ – ٦٠ (بحث مرقون في كلية ٩ أفريل قدمناه لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي في مارس ٢٠٠٥)

[٤] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 33

و من شروط الجزالة أيضا موافقة الغرض للمقام ، ولهذا السبب اشترط الجرجاني أن يكون " خطابك إذا حذّرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنّيت " [1]

إن موافقة المقام للمقال من الأمور التي أكدها النقد العربي القديم باعتبارها أسا تقوم عليه الجزالة و تتجلى في مظاهر من القول من أهمها أن يكون اللفظ الجزل موافقا للغرض : فالغزل يقوم على التلطف و الرقة ، والافتخار يتطلب فخامة اللفظ ، والحماسة تقوم على الشدة ، ومجمل القول أن يتصرّف في الألفاظ على حسب ما تقتضيه المعاني مبتعدا عن حوشيّ اللفظ ، وما أُقصي من دائرة الاستعمال بقصد حسن الوقع في النفس وإحداث اللذاذة التي هي مرمى كل مبدع و خاصة إذا كان شاعرا فإن جودة الكلام مطيته التي بها يُنيط حسن التقبل . وإن الجزالة تقوم على متصوّر الجودة تشترك في ذلك مع مرادفات لها مثل الفخامة ، والمتانة ، والقوّة ، بل إن الجزالة كانت دائما شرطا من شروط تحقق الجودة ، وأسّا من أسس عمود الشعر وعياره . إن الخروج عن الجزالة بصفتها نعتا للجيد من الألفاظ ، يبرز في تجاوز الحد في طلب التسهيل إلى حدّ الركاكة ، والتخنّث ، واستعمال ألفاظ العامة ، وليس الأمر بمقصور على التليّن في الألفاظ أو التخنّث ، ولما أصابه من عجمة أبعدته عن خلوص اللسان بل إنه يخصّ كذلك الإغراب و تكلّف القديم من الألفاظ و استخدام حوشيّ الكلام لأن الشاعر المحدث يركب ألفاظا غير ألفاظه .

و قد ذكر القاضي الجرجاني أن " من بين ما عيب على المتنبي أنه عوّص اللفظ ، وعقّد الكلام ، و أساء الترتيب " [2] و هي صفات إن ألحقت بالشعر أفسدت وقعه في نفس متقبله و قعدت به عن تنكّب سبل الجيد من الشعر ، يوازيه في ذلك ، حسب القاضي الجرجاني ، تكلف الغريب عمد الشاعر الحضري الذي " إن أظهر التعجرف ، وتشبّه بالبدو ، ونسي أنه حضريّ متأدب ، جاءك بمثل قوله (البسيط)

[1] نفسه ص ٣٤

[2] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ٨٨

قد قلت لمَّا اطْلَخَمَّ الأمرُ و انبعثَتْ   عشْواءَ تَاليةً غَبْسًا دَهاليسَا [1]

وكان ابن طباطبا أول من أشار إلى المقومات النقدية في التعامل مع الشعر . يبدو ذلك في قوله : " فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسماً ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً، ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحاً ويبرزه مسخاً، بل يسوى أعضاءه وزناً، ويعدل أجزاءه تأليفاً، ويحسن صورته إصابة، ورونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقاً، ويهذب القول رقة، ويحضه جزالة، ويدنيه سلاسة وينأى به إعجازاً، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أوله"[2].

مضمون المقومات النقدية التي يتوفر عليها هذا النص قريب من المقومات التي نص عليها المرزوقي بوصفها عناصر عمود الشعر، وإن كان الأمر متصلاً بتأثير كتاب عيار الشعر في التأليف النقدي، إذ نلمس أثره في الصناعتين عند أبي هلال وفي الموشح عند المرزباني وفي الحماسة عند المرزوقي.

ومن وصايا ابن أبي الإصبع في حسن نظم الشعر تحقيق الجزالة لما يختار من كلام، قوله " ينبغي لك أيها الراغب في العمل ، السائل عن أفضل السبل ، أن تحصر المعنى قبل الشروع في النظم ، والقوافي قبل الأبيات (...) ولا تكره الخاطر على وزن مخصوص وروي مقصود ، وتوخى الكلام الجزل دون الرذل و السهل دون الصعب والعذب دون المستكره و المستحسن دون المستهجن (...) و الترنم بالشعر مما يعين عليه فقد قال الشاعر (البسيط)

تغنَ بالشِّعْرِ إمَّا كنْتَ قائِلَهُ   إنَّ الغِنَاءَ لقَولِ الشِّعْرِ مِضْمَارُ

[1] نفسه ص ٧٠

[2] المصدر نفسه، 161.

وتوخى حسن النسق عند التهذيب ليكون كلامك بعضه آخذا بأعناق بعض " [١]

" ... فالجزل من الألفاظ يستعمل في وصف مواقف الحروب و في قوارع التهديد و التخويف وأشباه ذلك وأما الرقيق منها فيستعمل في وصف الأشواق (...) ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون وحشيا متوعرا عليه عنجهية البداوة ، بل أعني بالجزل أن يكون متينا على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع " [٢] وإن لذة الجزل من الشعر لا يوازيها إلا الراقي من الألحان عذوبة في المسمع ، ووقعا في الأنفس " إن الألحان هي أحسن اللذات إذا سمعها ذووا القرائح الصافية و الأنفس اللطيفة " [٣]

وقد قال المرزوقي بـــ: جزالة اللفظ واستقامته، وجعل عياره: الطبع والرواية والاستعمال[٤] ، وقد قال صاحب عيار الشعر بضرورة التوسع في علم اللغة والإعراب والرواية والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، وسلوك سبلها، وجزالة ألفاظها وعذوبة معانيها، حتى يكون الشاعر مبدعاً تسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظة، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه"[٥] وجعل جماع الأدوات الشعرية في اللفظ والمعنى "كمال العقل"[٦].

و من مؤاخذات النقاد على الشعراء المحدثين ومن تقيّلهم إنما صدرت فـــي بعـــض أجزائها عن مفهوم لجزالة اللفظ واستقامته، ذلك المفهوم الذي يشترط في اللفــظ أن يكون: "رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً" [٧] كما يشترط في الشعر حسن الـــنظم حتـــى أن

---

[١] الحموي ، الخزانة ، ج ٢ ص ٣٣

[٢] ابن الأثير ، المثل السائر ، ج١ ص ١٧٢

[٣] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٣٨

[4] المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة، 9/1.

[5] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، 42.

[6] المصدر نفسه، 43.

[7] الجاحظ ،البيان والتبيين، 1 /136.

بعض النقاد اختزل مصطلح القصيدة في "كلمة" وإنما يكون ذلك من جهة حسن تأتّي الكلام و مناسبة الوزن للمقصد و أن تكون الألفاظ غير قلقة في مواضعها.

ولم يفت القاضي الجرجاني ، وهو صاحب معيار النمط الأوسط إلى الإشارة إلى أن الشعراء المحدثين أصبحوا غير قادرين على أن يأتوا بمثل الشعر الجاهلي لفخامة ألفاظه و قوة أسرها ، وأن الشاعر منهم متى حاول ذلك "وجده أبعد من العيوق تناولا ، و أصعب من الكبريت الأحمر مطلبا " [١] و هو يرى أن أكثر الشعراء الذين اتهموا بفساد لفظهم "محدثون حضريون ، وفي العصر الذي فسد فيه اللسان ، واختلطت اللغة ، وحضر الاحتجاج بالشعر و انقضى من جعله الرواة ساقة الشعراء " [٢] و قد أدى بهم كل ذلك إلى أن " تجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن ، وحتى خالطتهم العجمة، و أعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، فانتقلت العداوة ، وتغير الرسم " [٣]

و لكن عبد القاهر يرى أن الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتُجعل أدلة على المعاني و إن تغييرها قد يفقد الكلام طعمه و غرضه ، و أن كل لفظة تصلح للكلام إذا وضعت في موضع يليق بها و لكنها لا تكتسب الشعرية إلا من خلال النظم و بذلكِ وجب أن يُنظِر "إلى الكلمةِ قبل دخولها في التِأليف و قبل أن تِصير إلى الصورة التي يكون بها الكلم إخبارا ، وأمرا ، ونهيا ، واستخبارا ، و تعجبا ، و تؤدّي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة ، هل يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به حتى يقال إن

[١] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 16

[٢] نفسه

[٣] الجرجاني ، الوساطة ، ص ١٧

"رجلا" أدلّ على معناها من "فرس" على ما سمي به " [1] و يرى أن الكلمة قد تحسن في موضع و تكون في موضع آخر نافرة قلقة .

من ذلك ما يعرضه ابن الأثير للفظة "الأخدع" من وجوه في الاستعمال مختلفة في مستوى التقييم ، من ذلك مثلا أن هذه اللفظة وردت في بيت للبحتري (الكامل)

و إني وإن بلّغتني شرفَ الغِنَى   و أعتقْتَ من رقِّ المَطامعِ أخْدعي

فإن لها في هذين البيتين ما لا يخفى من الحسن . وجاءت في بيت أبي تمام (المنسرح)

يا دهرُ قوّم من أخدعيك فقد   أضْجَجْتَ هذي الأنَامِ من خرْقِكَ

فكانت ثقيلة على النفس ، وفيها من التنغيص والتكدير أضعاف ما لها في البيتين الأولين من الروح والخفة ، ومن الإيناس والبهجة" [2]

و كذلك لفظة "الشيء" فإنها تكون حسنة في موضع و مستكرهة في موضع آخر .

ومن استعمالاتها الحسنة ورودها في بيت لعمر ابن أبي ربيعة (الطويل)

و منْ مَالئٍ عينَيْهِ من شيءِ غَيْرِهِ   إذا رَاحَ نحْوَ الجَمْرَةِ البيضِ كالدُّمى

و بيت أبي حية النميري (الكامل)

إذا ما تقاضَى المرْءَ يومٌ وليلةٌ   تقاضاه شيءٌ لا يملُّ التقَاضِيَا

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٤٤

[2] ابن الأثير ، المثل السائر ، ١ / ٢٨٤

و لكن هذه المزية تنزع عنها في بيت المتنبي (الطويل)

لو الفُلْكُ الدَّوَّارُ أبْغَضَتْ سَعْيَهُ لَعَوّقَه شيءٌ عن الدَّوران " [١]

إن اكتساب هذه الألفاظ صفة الاستحسان أو الاستكراه إنما تنتج عن النظم إذ "كانت الكلمة إذا حَسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها و على انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لَمَا اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا " [٢] . بمعنى أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي " ألفاظ مجرّدة و لا من حيث هي كلم مفردة ، وإن الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها و ما أشبه ذلك مما لا نعرض له بصريح اللفظ " [٣]

إن الألفاظ جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع الأدبي، إذ إن دورها مرتهن بالسياق الذي يشبك دلالاتها ، في نسيج متكامل ، ولكنه لا يتلاشى فيه تلاشيا كاملا، وإن هذه الألفاظ ليرتبط بعضها ببعض في سياق تتشابك فيه بعلاقات شبيهة "بالقواعد التي تتحكم بلعبة الشطرنج ، وتجعل منه نظاما ، بحيث لو أنني عمدت إلى استبدال قطع الشطرنج الخشبية بقطع أخرى عاجية ، لما كان لهذا التغيير أي أثر على نظام اللعبة نفسها ، وأمّا إذا عمدت إلى زيادة عدد القطع ، أو إنقاصها فلا بد أن يكون من شأن هذا التغيير المساس بنظام اللغة و قواعدها في الصميم "[٤] ولكن لا يعني ذلك عندهم تقسيم اللغة إلى معجم شعري وآخر خارج عن مجال الشعرية بل المقصود مناسبة اللفظ للمعنى، إذ يفرض صنف من أصناف القول ألفاظه ، فيكون للمدح

---

[١] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٤٦

[٢] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٤٧

[٣] نفسه ص 46

[٤] زكرياء إبراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، د ت ، ص ٥٠

معجمه ، وللهجاء معجمه ، وقد ضبط الاستعمال ذلك وتبناه الخطاب النقدي حتّى أمسى جزءا من ذاكرة القارئ في تقبله للنص الشعري ، وإن كل خروج عن هذه السجلات محدث في النفس وقعا غير مستحب .

ومن المستكره أيضا في النقد الخروج عن الوزن من ذلك أن أبا هلال العسكري عاب على الأصمعي اختياره قصيدة المرقش التي مطلعها (الرجز)

هلْ بالدِّيَارِ أنْ تُجِيبَ صمم لو أن حيا ناطقا كلّـم

لأنها غير مستقيمة الوزن و لا مونقة الروي ، ولا سلسة اللفظ ، ولا جيدة السبك ، و لا متلائمة النسج "[1]

وعتب الثعالبي على المتنبي خروجه عن الوزن في قوله (الطويل)

تَفكُّرُهُ عِلْمٌ ، ومَنطِقُه حِكَمٌ و بَاطِنُه دينٌ وظَاهرُه ظُرَفُ

و قال قد خرج فيه عن الوزن ، لأنه لم يجئ عن العرب (مفاعيلن) في عروض الطويل غير مصرّع . وإنما جاء (مفاعلن) . وذكر قول الصاحب بن عباد : ونحن نحاكمه ، أي المتنبي ، إلى كل شعر للقدماء و المحدثين على بحر الطويل ، فما نجد له على خطئه مساعدا "[2]

إن مثل هذين الخبرين في التراث النقدي كثير، وهي تثبت لنا أمرين :

- نبذ القصائد التي ورد فيها خروج عن عروض الخليل واعتباره خطأ لا بد له من الإصلاح .

---

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ٣

[2] الثعالبي ، يتيمة الدهر ، ١ / ١٧٣

- عدم التفاتهم إلى المحاولات التي عبر فيها أصحابها عن وعيهم بهذا الخروج عن عروض الخليل .

من أشهر هذه المحاولات التي حاول فيها أصحابها الخروج عن العروض الخليلي محاولة أبي العتاهية حيث يذكر المسعودي أن الرجل كانت "له أشعار خرج فيها عن العروض مثل قوله : (   )

هَمُّ القَاضِي بَيْتٌ يُطْرِبْ   قَالَ القَاضِي لَمَّا عُوتِبْ
مَا فِي الدُّنْيَا إِلَّا مُذْنِبْ   هذا عُذْرُ القَاضِي واقْلِبْ

وزنه فعلن فعلن أربع مرات ، وقد قال قوم :إن العرب لم تقل على وزن هذا شعرا ولا ذكره الخليل و لا غيره من العروضيين " [1]

و بذلك فإن النقد قد أقام أمام الطامحين إلى الخروج عن قيد العروض الخليلي عوارض ، لإلزام الشعراء جميعا بالشكل الموسيقي للقصيدة التقليدية خشية الوقوع في مطبات أبان التاريخ صوابها .

و إضافة إلى اهتمامهم بالوزن وكرههم الخروج عنه ، اهتموا أيضا بالقافية و كرهوا الخروج عنها تحت أي مبرر ، فهي وإن كانت كلمة واحدة فإن حظها أرفع من حظ سائر البيت ،على حد عبارة الجاحظ، و جعل قدامة أهم شروطها أن تكون "عذبة الحرف سلسة المخرج " [2] كما إن اقتضاء القصيدة للقافية، متصل بما لها من حضور في موسيقى الشعر، إذ إنها تطغى على البنية الصوتية في مجملها، لأنها الوقفة التي تبرز عندها النغمة المترددة، وأن التوازن الصوتي بين قافية البيت الشعري والبيت الذي يليه تجعل النفس في حضور دائم مع النص الشعري، والغنائية التي تحدثها القافية تولد التواصل الدائم بين المتلقي والنص الشعري.

---

[1] المسعودي ، مروج الذهب ٤ / ٣٩

[2] قدامة ابن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٥١

إن اختتام البيت بقافية على نحو متناسب ما يشير إلى عناية العرب بالقافية، تلك العناية التي تكشف عن موقعها في تشكيل فرادة في الصوت . والقافية بوصفها أصواتاً تتكرر على نحو متناسب في أواخر الأشطر، وتكرارها جزءاً من البنية الصوتية للنص الشعري، فهي فواصل صوتية يتوقع السامع ترديدها، والمتلقي يستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذن في مدد زمنية منتظمة "[١] .

واشترط أبو هلال العسكري أن تكون القافية مطيعة في استيفاء الشاعر لموضوعه الذي يختار [٢] وأن تكون موحدة في رويها في القصيدة بأسرها يقول حازم " و الذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي ، أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه ، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه ، وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم مزجاة " [٣] . فإذا كان حازم يرفض القافية بحروف متقاربة الجرس ، فإن رفضه لتعدد القوافي في القصيدة الواحدة أولى و يعلق العقاد على قول القرطاجني مبينا شعوره من هذه المسألة "و لا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع ، ويفقدني لذة القراءة الشعرية (...) و الظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر ، فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه (...) إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ،أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط و ما إليهما من النغمات تتطلبها الآذان في موقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكسر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ، فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من

---

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، 273.

[٢] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٤٧

[٣] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ٢٧١

التكرار و نشطت بالسمع من الإصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف " [1]

- ب- أهمية الوزن في حد الشعر

يرى ابن سلام أن الشاعر " يحتاج إلى العروض والقافية " [2] و أنه باعتباره صاحب كلام مرصوف يتميز عن الناثر " لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، وزاد وزنا وقافية ، كما يقول المبرّد [3] . وقد كانت الإشارة إلى هذين العنصرين مقدمة لوضع قدامة تعريفا محددا للشعر ، مثل فيه المقوم الصوتي القيمة المهيمنة على هذا الحد ، فالشعر عنده " قول موزون مقفى يدل على معنى " [4] و هو نفس التمشي الذي اعتمده التوحيدي في حده الشعر ، فهو عنده " كلام مركب من حروف ساكنة و متحركة بقواف متواترة ، ومعان معادة ، ومقاطع موزونة " [5]. وقد أورد الجاحظ قولا فيه يلخص جملة الآراء التي وردت سواء من قبله أومن بعده . يقول " و المعاني مطروحة في الطريق ، لعرفها العجمي والعربي و البدوي والقروي و المدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، و كثرة الماء . و في صحة الطبع و جودة السبك . فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير " [6] وهو بذلك يقرّ أن البنية الصوتية تستأثر بماهية الشعر

---

[1] مقتبس من كتاب يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣

[2] ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ١ / ٥٦

[3] المبرد ، البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٦٠

[4] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٦٤

[5] التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق حسن السندوبي ، الرحمانية ، مصر ، ١٩٦٩ ، ص ١١٤

[6] الجاحظ ، الحيوان ، ٣ / ١٣١

والوزن فيها أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة " [1] هكذا يعرف ابن رشيق القيرواني الشعر مبينا قيمة الوزن في حدّه ، فإذا به القيمة المهيمنة ، على حدّ عبارة جاكبسون ، و هو رأي يسنده أبو العلاء المعري في رسالة الغفران حينما يقول على لسان عليّ بن القارح مخاطبا رضوان حارس الجنان " أنا رجل لا صبر لي على اللواب ، وقد استطلت مدّة الحساب ، ومعي صكّ بالتوبة ، وهي للذنوب كلها ماحية ، وقد مدحتك بأشعار كثيرة ووسمتها باسمك ، فقال و ما الأشعار؟ فإني لم أسمع بهذه الكلمة قطّ إلا الساعة ، فقلت الأشعار جمع شعر ، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسّ ، وكان أهل العاجلة يتقربون به إلى الملوك و السادات ، فجئت بشيء منه إليك لعلّك تأذن لي بالدخول إلى الجنة " [2] و هو رأي يقصر حدّ الشعر على البنية ليلتقي بآراء نقاد آخرين كان قدامة أسبقهم إليه إذ كان الوزن عنده قيمة نوعية تميز الشعر عن النثر إذ الشعر عنده " قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا قول : دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. و قولنا موزون يفصله بما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف و بين ما لا قوافي له و لا مقاطع ..." [3]

و هو تأكيد على أن الشعرية كامنة، خصوصا، في الإيقاع وهو يتجاوب مع الغريزة الفطرية لدى المتلقي. و يعلل ابن خلدون الحرص على الوزن و توحيده في كامل القصيدة، فيقول: " و يراعى في الشعر اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذرا من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، فقد يخفى ذلك ... على كثير من الناس " [4]

---

[1] ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ص ١٤١

[2] المعري أبو العلاء ، رسالة الغفران ، تحقيق عائشة عبد الرحمان ، ط ٤ ، ص ٢٥٠

[3] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٢

[4] ابن خلدون ، المقدمة ، ص ٥٧٠

واستنادا إلى غريزة التقبل في معرفة الوزن يورد المعري شاهدا يؤكد فيه أهمية الإيقاع و استقامة الوزن في عملية التقبل ، يقول : وكان لي كريّ من أهل البادية يعرف ب "علوان" و له امرأة تزعم أنها من طيء ، فكان لا يعرف موزون الأبيات من غيره ، وكانت المرأة تحس بذلك ، وكانت تتأسف على طفل مات لها يقال له رجب ، وكانت تنشد هذا البيت (الكامل)

إذا كنتَ من جَرًّا حَبِيبِك مُوجِعًا فلا بدّ يومًا من فراقِ حَبيبِ

فقالت يوما :

إذا كنت من جرّا رجيب موجعا ...

فعلمتْ أن الوزن مختل ، فقالت :

إذا كنت من جرّا رجيبن موجعا ...

فحركتْ التنوين ، وأنكرت تحريكه بالطبع ، فقالت :

إذا كنت من جرا رجيبك موجعا ...

فأضافته إلى الكاف فاستقام الوزن و اللفظ " [1]

وقد أكد بذلك أن موسيقى الشعر ممثلة في الوزن العروضي على علاقة وطيدة بالجانب الغريزي الفطري بعد أن أوكل لها مهمة التفريق بين الشعر والنثر ، وقد رفض المعري مستندا على غريزة التلقي ، بعض الروايات الشعرية لما فيها من زيادات تؤذي الأذن وتشوش على الوزن ، كما هو الشأن في إحدى روايات معلقة امرئ القيس ، يقول أبو العلاء : " و يسأل (ابن القارح) عن امرئ القيس بن حجر فيقال : ها هو ذا ، بحيث يسمعك . فيقول يا أبا هند ، إن رواة البغداديين ينشدون ، في (قفا نبك) هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها ، أعني قولك :

و كأن ذرى المجيمر غدوة .

---

[1] المعري ، رسالة الغفران ، ص ٥٨

و كذلك

و كأن مكاكيّ الجواء

و كأن السباعى فيه غرقى .

فيقول أبعد الله أولئك ، لقد أساؤوا الرواية ، وإذا فعلوا ذلك ، فأي فرق يقع بين النظم والنثر ، وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض ، فظنه المتأخرون أصلا من المنظوم ، وهيهات " [1]

إن تلقي الشعر اعتمادا على الذوق و الغريزة يعدّ قضية نقدية اهتم بها النقاد ، وأولوها من الدرس ما تستحق حتى أنهم ربطوا بين شعرية النص ، وشعرية تلقيه ، وإن ذلك إنما يكون بوجود غريزة فطرية نابعة من ذوق فني مكتسب [2] لذلك فإن الجيد من الشعر موكول إلى الطبع أكثر من العلم لما ينشأ عليه من صنعة وتكلف قد تذهب بماء الشعر ورونقه ، لذلك فإن النقاد قد قبلوا الخرم في قصيدة امرئ القيس على أن يضيفوا إليها حرف عطف يعدلها " لأن أحدهما إنما يأتي بالحرف زائدا في أول الوزن ، إذا سقط لم يفسد المعنى ، ولا أخلّ به ولا بالوزن ، وربما جاء بالحرفين والثلاثة ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرف " [3] و في كل ذلك كان السمع وسيلتهم الفضلى في قبول الشعر ، وهم إن تجوّزوا في قبول بعض الهنات فلأنها أضمن لجمالية القصيدة و ألطف وقعا في نفوس متلقيها . " ... وإنما الشأن في إقامة الوزن، و تخير اللفظ، و سهولة المخرج، و كثرة الماء، و في صحة الطبع، و جودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير " [4]

وزين (الشعر) وبهاؤه وحلاوته وسناؤه ، أن تكون الشمائل موزونة و الألفاظ معدّلة " [5]

---

[1] المعري ، رسالة الغفران ، ص ٣١٣

[2] حميد سمير ، النص وتفاعل المتلقي، ص ١٠٦

[3] ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ص ٢٧٨

[4] الجاحظ ، الحيوان ج ١ / ص ١٣٢

[5] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص ٦١

ولبلوغ مرتبة الجودة يقدم أبو هلال العسكري رأيه بقوله "فإذا عملت القصيدة فهذبها و نقحها ، بإلقاء ما غث من أبياتها ورث و رذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تستوي أجزاؤها ، وتتضارع هواديها و أعجازها ، فقد أنشدنا أبو أحمد، رحمة الله عليه ، قال أنشدنا أبو بكر بن دريد قال " (الكامل)

طرقتْكَ عَزَّةُ من مكانٍ نازحٍ يا حُسنَ نازحَةٍ وبعدَ مزَارِ

ثم قال أبو بكر : لو قال يا قرب زائرة و بعد مزار لكان أجود " [1] وهي صورة يحاسب فيها الناقد الشاعر وفق قانون الإيقاع ، للارتقاء به نحو الأجود منه ، و إن هذه الجودة ، إنما تتحقق بتوافر قانون التوازن ، إذ أن لفظة " قرب " تخلق طباقا مع لفظة "بعد" ، وبذلك تكون أوقع " وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوانين الإيقاع التي تجعل من الصورة صورة جميلة ، سواء في عنصرها الصوتي و عنصرها الدال . وهم يتبينون في هذا الكشف عدة صور يتمثل فيها القانون الواحد ، ولكن هناك صورة هي التي تتصف بالكمال ، ومن ثم تكون هذه الصورة هي أجمل الصور و قد بحثوا فوجدوا أن هذه الصور تتمثل اللآثار الأدبية الراقية كالشعر القديم من شعر الفحول ، وكالحديث النبوي ، بل وجدوها تتمثل في أرقى هذه الآثار وهو القرآن . وهكذا اتخذوا من هذه القوانين الإيقاعية أساسا للحكم على الآثار الأدبية المختلفة . وتطلبوا من شاعر وضع لفظة مكان لفظة ، أو تنسيق الألفاظ على نحو معين ، وطالبوا آخر بتعديل الأجزاء . وحاسبوا غيره على عدم إتباعه قواعد الصنعة، وكل هذه الأحكام هي الأحكام الجمالية الصرف "[2]. هذه الأحكام هي المؤسسة عند حازم القرطاجني للتناسب وهو الموئل بطبعه إلى "حلاوة المسموع "إذ أن "التركيبات

---

[1] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص ١٠٥

[2] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٢٣٥

المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات و المتضارعات ، ولا يقع في اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلا ، وقد يكون الجزء مضادّا للآخر من وجه ، مضارعا له من وجه آخر مثل فاعلن و فعولن ، فإنهما وإن تضادا من جهة الوضع بأن قدّم أحدهما ما أخّر في الآخر ، فقد ضارع أحدهما صاحبه من جهة أنّ صدره مماثل لعجزه " [1] و بذلك كان الأساس الإيقاعي مرتبطا مباشرة بقانون التناسب باعتبار أن "التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع و ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ ، لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا "[2].

إن جمالية الوزن الشعري تقوم على أساس قاعدة مميزة متأتية من حالات التناسب، و مبدأ التناسب عند حازم يستند على الإمكانات الإيقاعية التي تنبجس من عملية إيقاع التناسب ، وتتعلق بجانب مهم منها بحالة التوازن الصوتي التي تمثل في جوهرها قيمة أساسية الخاصية الجمالية للوزن . و لذلك فإنه يقوم الأوزان ويرتبها اعتمادا على درجة التناسب التي تحققها تركيباتها ، ويبدأ بمبدأ التشافع الذي يعتبره خاصية للأوزان الشعرية مزدوجة التفعيلة ف "ما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة و ما كان متشافع بعض أجزاء الشطر، تال له في المناسبة وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب، وما وقع التشافع و التماثل في جميعه استثقل أيضا، ولم يستحل للتكرار" [3] فالتشافع عند حازم مبدأ يكون عليه التكلان في توجيه القيمة الجمالية للوزن الشعري وهو إلى ذلك أس عملية التناسب . هذا التناسب الذي يمثل الأساس الجوهري في تحقيق خاصية الانتظام . وبذلك فإن النظم باعتباره مكونا جوهريا، وضابطا أساسيا للبنية الصوتية للشعر أصبح خاضعا بدوره للقسمة والتصنيف على أساس حكم معياري يخضعه إلى مستويات المعيار فيها "التناسب" و"التشافع" و"التضارع"....

[1] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٤٨

[2] نفسه ، ص ٢٦٧

[3] نفسه ، ص ٢٦٧

وبتطبيق هذه المبادئ تقدم عنده البسيط والطويل، فكانا في الطبقة الأولى من الأوزان واحتل الطبقة الثانية الوافر والمديد . ولكن هذا المقياس لا يهم إلا الأوزان المركبة ، وتخرج عنه الأوزان ذات التفعيلة الواحدة التي ينعتها ب"الأوزان الساذجة". وهو ما يعني أن الخاصية الجمالية للوزن الشعري، عند حازم ، إنما تبرز مع التنوع النغمي الذي يكون تأثيره في النفوس أجدى وشأنه عند المتقبل أرقى ، باعتبار أن النفس "تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء، ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء و تأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشيء إليه، وإن كانت أيضا تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات ، لكنها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلا "[1] و في المستوى الإجرائي يمكن أن تساعدنا تطبيقات نظرية حازم على الأوزان الشعرية ولنأخذ مثلا البسيط باعتباره مزدوج التفعيلة والرجز باعتباره من "البحور الساذجة" ذات التفعيلة الواحدة .

البسيط : وهو مبني على ثمانية أجزاء وهي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

أفضى ازدواج التفعيلة في هذا الوزن إلى تعدد مواقع التوازن الصوتي

-١- توازن نسبي بين مستفعلن ———— فاعلـــــن

- - ٠ - ———— (-) - ٠ -

-٢- توازن تام بين

- أ - مستفعلن ———— مستفعلن

[1] القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٤٥

– – ، – ______________ – – ، –

فاعلن ______________ فاعلن

– ، – ______________ – ، –

– ب – مستفعلن فاعلن ______________ مستفعلن فاعلن

– – ، – – ، – ______________ – – ، – – ، –

– ج – مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

– – ، – – ، – – – – ، – – – ، – // – – ، – – ، – – – – ، – – – ، –

الرجز : و يقوم شطراه على تفعيلات ست تتوزع كالتالي

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

و يقتصر سياقه التوازني على صورتين من التوازن ، هي :

–١– توازن تام بين

– أ – مستفعلن ______________ مستفعلن

– – ، – ______________ – – ، –

– ب – مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

– – ، – – – – ، – – – ، – – – ، – – – – ، – – – ، –

و بذلك يبدو الفرق بين الوزنين واضحا ، إذ يتبيّن جليّا من خلال هذه المقارنة أن الإمكانات الصوتية والإيقاعية للبحر البسيط أكثر اتساعا وأشدّ تنوعا منها في البحر المتقارب الذي ظلت إمكاناته الصوتية متواضعة . ولعل تنوع التفعيلة في البحر البسيط هو الذي كرّس هذا التنوع في عناصر البنية الصوتية بناء يكفله التناسب و التماثل . و هو ما سيوفر له جمالية في التقبل إذ "كلما وردت أنواع الشيء وضروبه

مترتبة على نظام متشاكل و تأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس و إيلاعها بالاستماع من الشيء ، ووقع منها الموقع الذي[1] ترتاح له " [2]

إن الوزن الشعري ب"تعجيبه النفس وإيلاعه السمع " إنما يقيم نسقا تعبيريا شعريا بما يفترضه من أسس هندسية قوامها المضارعة والمماثلة والموازنة و المناسبة . و هي صفات يضمن تحققها للشعر قبولا في النفس يسهّل حفظها في القلب و يضمن عدم تفلّت أبياته .

وقد قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي : لم تؤثر السجع على المنثور و تلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن . قال : إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقل خلافي عليك ، ولكني أريد الغائب والحاضر والراهن والغابر . فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحق بالتقييد و بقلّة التفلّت . وما تكلّمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره " [3]

و يؤكده أبو هلال العسكري في حديثه عن الشعر إذ يقول " .. فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام ، النظم الذي به زنة الألفاظ و تمام حسنها و ليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر " [4]

حمّـــل النقاد مفهومي "المنظوم والمنثور" الإحاطة بكل أنواع الكلام و قد كانت مرتكزاتهم في النصوص النقدية التراثية كثيرة يلخصها ابن وهب في قوله " واعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا ، والمنظوم هو الشعر و المنثور هو الكلام " [5] . ولم تكن مسارب الخطاب ، في الفترة التي

---

[1] في الأصل التي

[2] حازم القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٤٥

[3] الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص ١٥٣

[4] العسكري ، الصناعتين ، ١٣٧

[5] ابن وهب ، البرهان ، ص ١٦١

ندرس، تحوجهم إلى أكثر من التنويع على هذه الأصول . فكان الشعر : قصيدا ورجزا و مسمّطا ومزدوجا و يتيما ونتــفة ... الخ . و كان النثر : خطابة وترسلا و خبرا و حديثا ...

و قد بدا هذا المشغل الأجناسي واضحا في تعريف بعض النقاد منهم ابن طباطبا العلوي الذي عرف الشعر بقوله " الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النظم " [١]

إن العلوي في هذا الحدّ يعدّ النظم خاصية مميزة للشعر بل إنه البرزخ الفارق بينهما ومعنى هذا " أنه مؤشر النمط وراسمه الأساسي والدال عليه" [٢] و تؤكد النصوص النقدية التراثية في حد الشعر أن الانتظام ، سواء في الوزن أو القافية ، من خصائص الشعر وميزاته حتى أن ابن رشيق اعتبر " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر و أولاها به خصوصية " [٣] وهو ذات القول الذي يراه قدامة بن جعفر إذ أن " بنية الشعر إنما هي التسجيع و التقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان له أدخل في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر " [٤] إذ الأوزان ، حسب حازم ، مما يتقوم به الشعر و يعدّ من جملة جوهره"[٥]

و هو يؤكد حين يعرف القافية بأنها "حوافر الشعر، عليها جريانه واطراده ، وهي مواقفه ، فإن صمت استقامت حريته وحسنت مواقفه ونهاياته" [٦] فهي تعطي للوزن

---

[١] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٩

[٢] حمادي صمود ، الشعر وصفة الشعر ، ، مجلة فصول عدد .. سنة ١٩٨٦، ص ٧٦ _ ٨٢

[٣] ابن رشيق ، العمدة ١ / ١٣٤

[٤] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٢٣

[٥] القرطاجني ، المنهاج ، ص ٢٦٣

[1] القرطاجني ، منهاج البلغاء، 271.

"بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني" [١]، لتكون بذلك أداة إيقاعية تبعث الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض ثباته جزءاً من الشكل الشعري. وقد أولاها النقاد والبلاغيون اهتماماً واشترطوا فيها شروطاً منها: التمكن وصحة الوضع والتمام. مما يجعل موقعها في النفس مؤثراً، بشروط: أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه [٢].

وبلغ أمر العناية بالقافية حد الحرص على التكرار الصوتي الذي لا يتناسب مع طبيعة الشعر كما في لزوميات المعرى، التي تؤكد أهمية الدور الموسيقي إحساساً منه بمدى فاعليتها في خلق الشعرية[٣] . لأنها تؤدي إلى بنية التوازي التي "يحظى فيها الصوت حتماً بالأسبقية على الدلالة" [٤]، والوظيفة الدلالية التي يؤديها الوزن للقافية تكشف عن "أننا لا نفكر في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر في المعنى، من خلال مستويات متعددة، تتجاوب تجاوباً لا يسمح بالتفكير فيها، منفصلة عن غيرها" [٥].

وهذا كله يحدد شعرية الوزن والقافية في بنية الشعر العربي فهما يعدان أحد مقومات هذه الشعرية، إذ هما ركنان في القصيدة "لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما . إذ أن الوزن عند العرب "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة" [٦].

وقد أشار الفارابي إلى أن الجمهور وكثيرا من القراء يرون القول شعرياً متى

---

[2] أدونيس،الشعرية العربية، 13.

[3] المصدر نفسه، 271 -272.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، 204.

[5] جاكوبسون، قضايا الشعرية، 108.

[6] جابر عصفور، مفهوم الشعرية، 267.

[1] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، 78.

كان موزوناً، مقسوماً بأجزاء، ينطلق بها في أزمنة متساوية، وإذا لم يكن موزوناً بإيقاع فلا يعد شعراً و إنما هو قول شعري [١]. والفارابي يفرق بين الشعر والقول الشعري ، على أساس أن الشعر هو قول مخيل موزون، والقول الشعري قول مخيل غير موزون . أما ابن سينا فيرى القول الموزون غير المخيل ، إنما هو شعر ناقص، أما القول المخيل الموزون فهو الشعر الكامل، والقول غير المخيل غير الموزون هو النثر[٢].

فالوزن بوصفه أحد مقومات الشعرية إنما هو "إبراز أو إحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة، وخلق لمسافة توتر عميقة بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله، الوزن هو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية" [٣]. أما النظم فهو، حتى في الدراسات الحديثة: خطاب يكرر كلياً أو جزئياً، الصورة الصوتية نفسها متجاوزاً في الواقع حدود الشعر، إلا أن الشعر يستلزم في الوقت ذاته الوظيفة الشعرية [٤].

إن الوزن والقافية إذن يمثلان عناصر صوتية إيقاعية وظيفتها تمييزية ، وهي أكبر المداخل إلى نظرية الأجناس في الأدب . وقد تعلّق التمييز بالبنية الخارجية باعتبار أن البنية الصوتية عنصرا مائزا بين الشعر والنثر ، وتظل في الحدود الدنيا فاصلا منهجيا ، يدفع القدرة في الشعر إلى المنتهى حتى يخلو من كل تكلف إذ أن " أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما " [٥] و هي درجة في الشعر تطلب على عسر إدراكها إذ الشعر فيها " مطمع" و " ميئس" في ذات الوقت على حد عبارة القاضي الجرجاني .

---

[2] ابن رشد ، جوامع الشعر. ملحق بكتاب تلخيص أرسطو طاليس فن الشعر ، 172.

[3] أرسطو،فن الشعر، تحقيق، عبد الرحمن بدوي، 168.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، 89.

[5] كوهين، بنية اللغة الشعرية، 52.

[٥] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٤٨

إن التحرك داخل القيود سمة للشعر ، ولكن هذا التحرك المنتظم صوتيا داخل بنية تؤلفه و جهته المعنى و هي أقصى غاياته وهنا يقوم السؤال حائرا : كيف عساه الكلام ينشط وهو المكبل بقيود اللغة وأصفاد الوزن و أغلال القافية ؟

إنّ هذين البعدين في الشعر مترابطان ، إذ أن البنية الصوتية تساهم في تغيير بنية اللغة و ما ينجرّ عنه من تغيير للمعنى ، كما يسهم انتظام المعنى في بلورة نسق بنائيّ مشدود إليها ، وهو ما يدخل في إطار "الضرورات الشعرية" و لكن الشاعر إذا فك القيد دون الحاجة إلى الدخول في الضرورات ، فإن مرتبته في كون الشعر تظلّ أرقى .

ولكن إذا سلّمنا بهذا التحرك المقيّـــد و المنتظم فهل أن الشعر محكوم عليه ألاّ ينشأ إلاّ بالخضوع لهذه البنية الصوتية ؟ أم أن معيار المعنى يصان على الحضور و إن غُيّب من هذه المعادلة ؟

إن المسألة ، كما يبدو، مسيّجة بأحزمة من الشوك .إذ إن جهل الألحان وكسر الأوزان بمنزلة المغنّي الحاذق بالنغم غير المطرب الصوت " [1] فرغم عناية النقاد بصورة الإطار الشعري المغلف بالوزن فإن ذلك لم يسلم كلّ الوقت ، ففريق منهم قد أجرى لفظ النظم في باب العيب ، ورفضوا إطلاق نعت الشعر على كل كلام ليس له إلا فضل الوزن و القافية ، وبذلك كفّت البنية الصوتية أن تكون لوحدها صفة مائزة للشعر عن غيره من الأنواع الأدبية ، هذا ما يقرره ابن طباطبا في موضع آخر " و الشعر هو ما إن عرّي من معنى بديع لم يُعَرَّ من حسن الديباجة و ما خالف هذا فليس بشعر"[2] وقوله أيضا: " وإنما سمّي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لم يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى و لا اختراعه (...) كأن اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع

---

[1] ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ص ٩٧

[2] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٢٣

التقصير" [1] و يقول ابن رشيق " و قال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة، و التشبيه الواقع، و ما سوى ذلك إنما لقائله فضل الوزن " [2] بل إن صاحب الخزانة يذهب إلى أبعد من ذلك في قوله " إذا كنت ما تدري سوى الوزن وحده فقل أنا وزان و ما أنا بشاعر " [3].

إن الاختلاف في السمة المائزة للشعر ، وإن كان للبنية الصوتية النصيب الأوفر ، لم يمنع من حضور هاجس المتقبل في الحالتين جميعا ، فكان رضاه مطمحا ، و إثارته غاية يقف الشاعر عند عتباتها و قد تسلح بكل معدّات القصيدة ، لعله يحدث الوقع : لذة في السمع ، و حلاوة في المعنى .

---

[1] نفسه ، ص ٢٤

[2] ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ص ١٣٠

[3] الحموي ، الخزانة ، ج ١ ص ٣٧١

٢- البنية الصوتية محددا معنويا

- أ - في الانسجام بين اللفظ والمعنى

يشكل الصوت والمعنى "طرفين يقومان على وحدة ذات وجهين ، وجه مادي هو اللفظ أو الصوت ووجه مجرد هو المعنى ، ومعلوم أن كل علامة لغوية نقوم على الاتحاد بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول " [١]

و من المؤكد أن دراسة الأصوات في ضوء و ظائف اللغة أهم بكثير من دراستها في ذاتها و بذلك فإن علم وظائف الأصوات la phonologie أدخل في علوم اللسان من علم الأصوات la phonétique كما يرى ديسوسير [٢] فهو يرى أن مدار الاهتمام ليس الصوت في ذاته و لكن الاهتمام ينصب على الاختلافات الصوتية التي تميز الكلمة عن غيرها باعتبار أن تلك الاختلافات هي الحاملة للدلالة . فإذا أراد مستعمل اللغة محض التواصل العادي حرص على توفير الالتئام بين الأصوات حتى يسهل الأداء و ييسر السماع مما يكون في خدمة الوظيفة الافهامية للبلاغ اللغوي . ولكن هذه الوظيفة قد تتغير إلى شعرية مما يستلزم نسقا صوتيا يخدم هذه الوظيفة التي تتعدى الإفهام إلى الإمتاع .

وتقرّ الدراسات الحديثة ما ذهب إليه ابن جني وغيره على اعتبار أن الكلمة لم تقطع صلتها بأصلها ، بل استبقت حقيقتها الصوتية ، على أن حقيقتها التعبيرية نمت وترعرعت خارج المجال الصوتي فأصبحت وسيلة من وسائل الشرح والتعليل [٣] إن

---

[١] F. De Saussure , cours de l' inguistique generales , Payot , Paris 1983 , p 98

[٢] انظر أحمد الودرني ، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل و النقد ، مركز النشر الجامعي ، ط 1 ، تونس ، 2007 ، ص 68

[٣] انظر أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى و أثرها في تأسيس نظرية الشعر عند العرب القدامى ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ٢٠٠٤ ، ص ١٤

الدلالة الصوتية في البحث اللغوي راسخة، أطّرها ابن جني و أقرّها .

و إن من أقدم الإشارات إلى وجود علاقة بين الصوت والمعنى ، قول عباد بن سليمان الصيمري المعتزلي " إن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع (...) و إلا لكان تخصيص الإسم المعين بالمسمى ، المعين ترجيحا من غير مرجّح و كان بعض من يرى رأيه إنه يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها ، فسئل ما مسمّى " أذغاغ " وهو بالفارسية الحجر ، فقال " أجد فيه يبسا شديدا ، وأراه الحجر " [1] و يدلل ابن جني على هذه الصلة الطبيعية في بناء اللفظة بقوله " و إنما جعلت الألفاظ أدلّة على إثبات معانيها لا على سلبها ... ألا تراك حين تسمع ضربا قد علمت حدثه وزمانه ثمّ تنظر فيما بعد ، فتقول هذا فعل ، و لا بدّ له من فاعل فابحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل من هو ؟ وما حاله ؟ من موضع آخر لا من مسموع الضرب ، و إنّ دلالة الضرب لفظية مسموعة " [2] و إلى مثل ذلك ذهب ابن سنان فرأى أن دلالة الصوت على أنها دلالة ذاتية لأنه "لا يجوز وجود الصوت إلا في محل ... ولأنه يختلف باختلاف حال محله ، فيتولّد من الصوت في التسط خلاف ما يتولد في الحجر ، والصوت حادث من أثر المصاكة الموضعية لذات الشيء المحدث له ، وكذلك أصوات الألفاظ فهي ساذجة غفلة تحدث لها في الحلق و الفم والشفتين مواقع تثنيها عن امتدادها ، فتخرج الحروف و منها الألفاظ دالة على جهات الكلام " [3]

إن مشاكلة اللفظ للمعنى ، إذن ، آكدة حتى لا منافرة بينهما، بل إن من الدارسين من يرى أن "الغرض المفاد بألفاظ التراكيب، لا المعنى الموضوع له اللفظ، لأن المعنى الموضوع له اللفظ، لا يُتصور في اشتراكه، مشاكلة بينه وبين

---

[1] المزهر ، ١/ ٤٧

[2] ابن جني ، الخصائص ، ٣ / ١٠٠

[3] ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ١١

اللفظ الدال عليه، فالمراد أن الغرض تناسبه الألفاظ الموضوعة لمعان حميدة، والغرض الخسيس تناسبه الألفاظ الموضوعة للمعاني الخسيسة" [1] هذا ما قاله حازم وقد سبقه إلى ذلك الجاحظ بقوله: "إلا إنني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني" [2] وهو ما ذهب إليه بشر بن المعتمر حين قال: "من أراد معنى كريماً، فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[3].

و إن الصياغة الأدبية لدى أصحاب الألفاظ من النقاد مراتب تختص كل درجة منها بصياغة تختلف في التشكيل الفني عن الأخرى فهذا المرزوقي يقول: " فمن البلغاء من يقول " فقر الألفاظ وغررها ، كجواهر العقود ودررها ، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظومها، و حلى أعطالها بتركيب شذورها ، فراق مسموعها و مضبوطها فزان مفهومها ومحفوظها ، وجاء ما حرر منها مصفّى من كدر العي و الخطل ، مقوما من أود اللحن و الخطأ ، سالما من جنف التأليف ، موزونا بميزان الصواب ، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا ، قبله الفهم و التذّ به السمع " [4] ففي هذه الدرجة من الصياغة تم التركيز على التركيب في حسن ضم الوحدات بعضها إلى بعض مع التحري في تجنّب الخطأ واللحن . أما المرتبة الثانية فإنها تختصّ ب " تتميم المقطع و تلطيف المطلع، وعطف الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان، و الكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى، حتى يطابق المعنى اللفظ، ويسابق فيه الفهم السمع " [5] و ينتهي التشكيل بدرجة من الصياغة قوامها تدبيج النص بأشكال "من

---

[1] محمد الطاهر بن عاشور ، شرح المقدمة الأدبية، 75.

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين، 1 /145.

[3] المصدر نفسه، 1 /136.

[4] المرزوقي ،ـ شرح الحماسة ، ص ٥

[5] نفسه ، ص ٦

الترصيع و التسجيع و التطبيق و التجنيس ، وعكس البناء في النظم، و توشيح العبارة بألفاظ مستعارة ، إلى وجوه أخر تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع " [1] و بذلك يكون النص الأدبي مبنيا على التناسق بين الأصوات و التراكيب .

لكن الغالب على الموقف النقدي محاولة تحقيق التشاكل والتوافق بين الألفاظ والمعاني، ومن أهم الدلائل عليه "حسن التباس بعضها ببعض ،لا جفاء في خلالها ولا نبوّ ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ فيها مقسوما على رتب المعاني : قد جعل الأخصّ للأخصّ، والأخسّ للأخسّ ، فهو البريء من العيب " [2] وهو هنا إنما يصوغ فكرة الجاحظ المتعلقة بمفهوم القران [3] صياغة جديدة .

و قد حاول ابن رشيق القيرواني أن يؤلف بين اللفظ والمعنى في سياق نظرة نقدية وحّد فيها بين مسائل متعددة تهمّ بنية النصّ خصوصا ، يقول "و البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، و دعائمه العلم ، وبابه الدربة ، و ساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون ، و صارت الأعاريض و القوافي كالموازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية ، فأما ما سوى ذاك من محاسن الشعر ، فإنما هو زينة مستأنفة ، ولو لم تكن لاستغني عنها " [4]

إن المعنى عند ابن رشيق ليس في معزل عن أشكال إخراجه ، وإن الحديث عنه هو حديث عن صورته اللفظية التي تشكل بنيتها الصوتية في تناسبها الإيقاعي ميزان الكلام واعتداله ، وبذلك فإن المعنى يكون عنده تابعا لخواص لفظية لا تمتنع عن التكرار عند شعراء قارب بينهم الزمن أو باعد ، وهو ما يدعو إلى النظر في قضية السرقة حسب هذا الاعتبار فـ "الصانع إذا صنع شعرا في وزن ما وقافية ما ،وكان لمن قبله من الشعراء شعرا في ذلك الوزن ، وذلك الروي ، وأراد المتأخر معنى

---

[1] نفسه ، ص ٦

[2] نفسه ص ٧

[3] انظر البيان والتبيين ، ١ / ١١٧

[4] ابن رشيق ، العمدة ، ، ص ١ / ١٢١

بعينه فأخذ في نظمه ، أن الوزن يحضره و القافية تضطره ، وسياق اللفظ يحدوه حتى يورد نفس الكلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سياقه ، وإن لم يكن سمعه قط " [1] ولعل ذلك إقرار بسلطة البنية الصوتية و التركيبية في توجيه المعنى، ولكنه في ذات الوقت استنقاص من دور الشاعر في بناء المعنى ، إذ لا يملك ، حسب هذا الموقف ، سوى الاختيار المبدئي لمقصد القول الذي ستوجهه عناصر البنية المتعاضدة إلى نهاية القصيدة .

و قد أفضى هذا الموقف بابن رشيق إلى تقسيم الشعراء إلى لفظيين ومعنويين ، وفي اللفظيين من يتصف شعره بالجزالة و الفخامة، كبشار. وفرقة، ومنهم ابن هانئ ، أصحاب جلبة وقعقعة ، بلا طائل معنى إلا القليل ، كما يصفهم ، ومنهم من يقصد تسهيل اللفظ ، ولم ينج من الركاكة ، إفراط اللين كأبي العتاهية . أما من يُؤْثر المعنى على اللفظ، فيقصد صواب المعنى ، ولا يبالي بصورته اللفظية فمنهم مطبوعون كابن الرومي و المتنبي ، ومنهم متصنعون ... " [2]

إن هذا الموقف التصنيفي دفع ابن رشيق إلى حشد أراء كانت في بعض الأحيان متباينة من أجل الإقناع بسلامة اختياره، وقد رجع إلى فكرة الجاحظ باعتبار المعنى صورة واللفظ كسوة له. فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها .

أما عيوب اللفظ ، فقد تحدّدت لديهم في ضوء ما قالوه من شروط أو وضـــعوه من ضوابط أو معايير، فمن عيوبه: "أن يكون ملحوناً، وجارياً علـــى غيـــر ســـبيل الإعراب واللغة،...، وأن يركب الشاعر منه ما ليس يستعمل إلا فـــي الفـــرط، ولا يتكلم به إلا شاذاً.."[3].

ولما كانت الكلمة الواحدة "لا تشجو، ولا تحزن، ولا تتملك قلب الســـامع ، إنمـــا

---

[1] ابن رشيق ، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلي بويحي ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ١٩٧٢ ، ص ٨٦

[2] نفسه ، ١٥٤

[1] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، 172.

ذلك فيما طال من الكلام، وأمتع سامعيه، بعذوبة مستمعه، ورقة حواشيه"[1] أي عند النظم فقد نظر النقاد العرب إلى التركيب سواء اللغوي منه أو البلاغي ، ويقصد بالتركيب اللغوي ما قد يحمله الشعر من تقديم وتأخير، أو أخطاء نحوية وغيرهما. أما التركيب البلاغي فهو ما يحمله الشعر من أساليب بلاغية يعتمد عليها الشاعر، وقد أخذ هذا الجانب حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد .

فقد نعت اللفظ ، إذن ، بالجزالة والاستقامة، والمعنى بالشرف والصحة، و قد جعلوا عيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، وما صدر عن كل هذا ووافقه فهو المستقيم، وخلاف هذا فإن وقوع اللفظة في نسق غير متوافق يجعل "الجملة هجيناً" ويعد الآمدي مثالاً لهذا قول أبي تمام [٢]. (البسيط)

خانَ الصَّفَاءَ أخٌ خانَ الزَّمَانُ أخًا عَنه فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمُه الكَمِدُ

فقد عدّه البلاغيون من الكلام المتعاظل لأن الشاعر "على المستوى التركيبي صاغ نسقاً جعل فيه لفظة "أخ" فاعلاً في حال، ومفعولاً به في حالة أخرى وذلك ما اقتضى هذا التداخل البنائي في السياق، لقد كان هم أبي تمام أن يجعل البنية مترابطة دلالياً لتوليد المعنى، ولم يكن همه الوضوح، لذلك كان البيت خارج عمود الشعر، ولكنه في القياس المقابل، يعد محاولة في الخروج عن النسق. و لم يخرج المرزوقي عن رأي الآمدي أو القاضي الجرجاني اللذين أكّدا ضرورة تناسب اللفظ والمعنى في القصيدة ، فقد قال الآمدي "ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف، ورداءة اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده ويعميه، حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره.. وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً.. وهذا مذهب البحتري.. وإذا جاء لطيف المعاني في

---

[2] ابن جني، الخصائص، 1 /28.

[3] الديوان، 1 /127، وينظر، الموازنة، 1 /259.

غير بلاغة ولا سبك جيد، ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق أو نفث العبير على خد الجارية قبيحة* الوجه" [1].

وينحو عبد العزيز الجرجاني هذا المنحى في ضرورة تناسب اللفظ والمعنى في الخطاب الشعري، إذ قال: "أقل الناس حظاً في هذه الصناعة ويعني صناعة الشعر من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب، وأداء اللغة ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يستتير ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض" [2].

ولعل أوضح فهم لعملية الربط بين اللفظ والمعنى، هو ما كان عند الجاحظ أولاً، ثم ما قال به عبد القاهر الجرجاني بعد ذلك في نظرية النظم .

أما الجاحظ في قوله بالمعاني المطروحة فلم يذهب ، حين قال "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" [3]، إلى الفصل بين اللفظ والمعنى أو تقديم إحداهما على الآخر، بدليل قوله أيضاً: "والاسم بلا معنى لغوي، كالظرف الخالي، والاسم في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح: اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح" [4] وهذا يشير إلى عدم تصور أن من يرى صلة اللفظ بالمعنى هي صلة الجسد بالروح يمكن أن يتصور الفصل بينهما ممكناً، أو تفضيل أحدهما على الآخر معقولاً.

---

[1] الآمدي ، الموازنة، 1 /381.

[2] القاضي الجرجاني ، الوساطة، 413.

[3] الجاحظ ، الحيوان، 1 /131 –132.

[1] المصدر نفسه، 1 /134.

و لم ينأ ابن جني عن هذا التصور في ما ينقله عن الخليل . يقول "... كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة و مدّا ، فقالوا : صرّ . وتوهموا في صوت البازي تقطيعا ، فقالوا : صرصر " [1] و المناسبة بين اللفظ والمعنى بيّنة ، وإنما أراد ابن جني التأصيل لهذه المسألة من خلال العودة بها للخليل بن أحمد مرّة وإلى سيبويه مرّة أخرى إذ ينقل كلامه في هذا السياق بقوله " هذا باب افعوعل و ما هو على مثاله (...) قالوا خشن وقالوا اخشوشن ، وسألت الخليل فقال : كأنهم أرادوا المبالغة و التوكيد ، كما أنه إذا قال اعشوشبت الأرض ، فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيرا عاما ، قد بالغ " [2] وهو ما يمكن عدّه التفاتا مبكرا إلى أثر زيادة المبنى في زيادة المعنى . ومما يحسب لسيبويه في هذا الباب قوله " ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني ، قولك : النزوان و النقران و القفزان ، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن ، واهتزازه في ارتفاع و مثله العسلان والرتكان ... ومثل هذا الغليان لانه زعزعة وتحرّك ، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور ، ومثله الخطران و اللمعان ، لأن هذا اضطراب و تحرّك ، ومثل ذلك اللهبان والصخدان و الوهجان ، لأنه تحرّك الحر وثؤوره ، فإنما هو بمنزلة الغليان " [3]

استفاد ابن جني من هذه الإشارات التي افتقرت إلى التعليل . و قد اتسم البحث في الدلالة عنده بالنظر في اللفظة في كليتها التي تتجاذبها البنية والدلالة . لذلك نظر مبتدأ إلى صفو الحرف و مخرجه وحاله من حيث التفخيم والترقيق والشدة والرخاوة و الجهر والهمس و الإطباق والانفتاح و الاستعلاء والاستطالة و التفشي ... و علاقة كل ذلك بدلالة الكلمة التي منها تتكون هذه الحروف . ثم النظر ثانيا إلى دلالة الكلمة باعتبارها بنية و ذلك ببحث العلاقة بين طريقة تركيب أحرف تلك الكلمة و مدى مناسبة تلك البنية للمعنى الذي وضعت له تلك الكلمة . و قد خص ابن جني هذا الموضوع بباب أسماه " باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني " يقول فيه " فأما

---

[1] ابن جني ، الخصائص ، ٢ / ١٥٢

[2] نفسه

[3] سيبويه ، الكتاب ، ٢/ ٢١٨

مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم و ذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدّلونها ويحتذونها عليها ، وذلك أكثر مما نقدره و أضعاف ما نستشعره" [1] . فهو يرى أن دلالة الأصوات على المعاني في اللغة كثير ، ويعطي لذلك أمثلة من قبيل الخضم والقضم ... يقول : من ذلك قولهم " خضم و قضم ن فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها ، ونحو ذلك . وفي الخبر "قد يدرك الخضم بالقضم " أي قد يدرك الرخاء بالشدّة ، واللين بالشظف . وعليه قول أبي الدرداء : يخضمون و نقضم ، والموعد الله " [2] ويعلل ذلك بقوله " فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث . ولذلك فإن الشاعر عندما عبر عن مرارة العيش عبر عنها بقضم الصخر في مثل قوله : (الكامل)

و الموتُ خيرٌ من حياةٍ مُرّةٍ   تُقْضَى لياليها كَقَضْمِ الجَلْمَدِ " [3]

ولم يكتف ابن جني بما حدّه الخليل وتلميذه من بعده و إنما وجد في ذلك إضافة تفرّد بها ، في مثل قوله " ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حدّاه ، ومنهاج ما مثلاه . وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير ، نحو الزعزعة و القلقلة والصلصلة و القعقعة و الصعصعة و الجرجرة و القرقرة ... ووجدت أيضا (الفَعَلى) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة ، نحو البشكى و

---

[1] ابن جني ، الخصائص ، ٢/ ١٥٧

[2] نفسه

[3] نفسه

الجمزى والولَقى ... فجعلوا المثال المكرر(على وزن فعللة) للمعنى المكرر ، و المثال الذي توالت حركاته (على وزن فَعَلى) للأفعال التي توالت الحركات فيها "[1]
إن ابن جني يقوّض مصادرة اعتباطية الدال والمدلول و يبحث عن معنى ثاو خلف كل صيغة أو اسم فمن ذلك " أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل ، فقالوا : كسّر وقطّع و فتّح و غلّق ، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل ، والعين أقوى من الفاء واللام ، وذلك لأنها واسطة لهما ، ومحفوفة بهما ، فصارا كأنهما سياجا لها ، ومبذولان للعوارض دونها . ... ولذلك نجد الإعلال بالحذف فيهما دونها . ولما كانت الأفعال دليلة المعاني كرروا أقواها ، وجعلوه دليلا على قوّة المعنى المحدث به ، وهو تكرير الفعل ، كما جعلوه دليلا على قوة المعنى المحدّث به و هو تكرير الفعل ، كما جعلوا تقطيعه في نحو : صرصر و حقحق ، دليلا على تقطيعه " [2] .
إن هذه الأمثلة وغيرها كثيرة في مؤلفات ابن جني ، فهو وإن استفاد من محاولات الخليل وسيبويه من بعده ، فإنه صار في هذا الموضوع سلفا يقتدى به ، وقد أبان ابن الأثير عن ذلك بمحاولته النظر في مسألة اطراد قاعدة زيادة المعنى لزيادة المبنى [3] و قد لحق به في النظر في هذا الباب ابن رشيق فحاول أن يكمل ما غفل عنه ابن جني بمثل قوله " والمتزن ما عرض على الوزن فقبله ، فكأن الفعل صار له . ولهذه العلة سُمي ما جرى هذا المجرى من الأفعال فعل مطاوعة ، هذا هو الصحيح ، وعند طائفة من أصحاب الجدل أن المنفعل و المفتعل لا فاعل لهما نحو شويت اللحم فهو منشو و مشتو و بنيت الحائط فهو منبن ووزنت الدينار فهو متزن (...) وإنما جئت بهذا الفصل احتجاجا على من زعم أن المتزن غير داخل في الموزون " [4] إن صيغة الفعل حسب ابن رشيق حمّالة معان ، وقد ضرب مثلا بفعل

[1] نفسه ، ٢ / ١٥٣

[2] نفسه ، ٢ / ١٥٥

[3] انظر ابن الأثير ، المثل السائر ، ٢ / ٢٤٠ - ٢٤٥

[4] ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ص ١٢٧

وزن بما هو عتبة لعلوم شتى ، وهو لذلك اختيار مشوب بالدلالة ، تُقرأ ما بين السطور ، و تتخذ لها سُجُفا ، ظلمات من فوقها ظلمات متراكبة ، ولكن إذا وجدت اللفظة لها في باب الصيغ تأويلا فهل ستجد الأبحر لها تأويلا يحالفها في باب العروض ؟

أهمية القافية في انتاج المعنى

ومن الأسئلة المهمة التي يمكن أن تثار بصدد الدور الذي يمكن أن تؤديه القافية بوصفها عنصراً أساسيّاً من عناصر القصيدة ، هو إلى أي مدى يمكن للقافية أن تسهم في تشكيل الدلالة أو توليدها؟ أم أن الأمر كما قال ابن طباطبا العلوي متحدّثا عن الشاعر " ... وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر و ترتيب لفنون القول فيه " [١] و هو ما يترتب عنه سؤال :هل يعني ذلك أن القافية لا تأتي لتختتم معنى ما ، بل إن معنى ما هو الذي يُرصَدُ لقافية [٢] ؟

يرى يوري لوتمان، أن: « القافية ليست ظاهرة صوتية ، من بين ظواهر تكرار الأصوات، وحسب ولكنها أيضا ظاهرة دلالية تتولد عن المزج بين التكرار الصوتي و الإختلاف الدلالي.» [٣]

إن صفة الخاتمة التي تتميز بها القافية، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابد لها أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها، بما يمكن أن يقابلها صوتياً، ويحافظ فقط على

---

[١] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص 123

[٢] جمال الدين بن الشسخ ، الشعرية العربية ، ص 207

[3] Système euphonique et rythmique du vers français , klincksieck,Paris, 1974 , P 142

الاتساق العام للقصيدة، لأن هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية والذي يشبه اتساق الوزن "يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى"[1]، فثمة انسجام يجب أن يكون تاماً بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة، إذ إن أية مفارقة بينهما تؤدي ضرورة إلى خلخلة في التشكل العام لهيكل القصيدة وارتباك قد يفقدها تماسكها .

من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكاً فاعلاً لا مكملاً للزينة قابلاً للحذف، فهي حسب ما يقول جان كوهن "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل ، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى"[2]. أي أنها لا تكتسب قوة وجود وبقاء من دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة .

وبما أن أهمّ وظائف القافية هو الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، فإنها "تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها" [3] تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول إيقاعي ، والثاني دلالي ، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتأكّد دور القافية في بناء القصيدة.

وهذا الالتحام يكون عادة نابعاً من أصالة التجربة ونضجها لا شكلياً مقحماً مفتعلاً، ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطني في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال"[4]. ويرى زمبتور أن " القافية تتمتع بوجود مزدوج : فهي توجد على المستوى المعجمي ، بفضل

---

١ صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، ط5، 1977، بغداد: 220.

2- Cohen Jean , structure de langage poétique , flammarion, Paris , 1966 . p 74

:3 – ϑακοβσον Ρομαν , Εσσαισ δε λινγυιστιθυε γΓ νΓ ραλε , π46

٤ عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، القاهرة: 138

معناها وشكلها ، بما في ذلك إيقاعها و تناغمها الخاصّان ، وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصوتية في القصيدة . إنها جزء من نسقين يتكاملان فيها . ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكلان للقصيدة في القافية ، ويولّدان الكثافة التعبيرية للأثر" [١]

فالقافية حسب هذا التصور ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تثوير العواطف إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز "وظيفة دلالية" [٢] . تقتضي فهما أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة، فهي على الرغم من أن تصريفها حسب جاكبسون "يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها . القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[3] لأنها في كل الأحوال جزء من تركيبة لغوية يقوم عليها نظم القصيدة، وبما أنها لغة فهي تتمتع بصفة دلالية يقتضي توظيفها تحقيق وحدة الانسجام في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة، بمعنى أن القافية وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استئثارها بمزايا ثلاث "لغوية، صوتية، دلالية"[٤]، والعلاقة بين هذه المزايا الثلاث صميمية لا يمكن فصلها أو تجزيئها على الرغم من هيمنة المزية الصوتية وتأثيرها المباشر في المتلقي على أساس نظرية التلقي العربية المعروفة في المجال الشعري، والقائمة على انتزاع استجابة سريعة تهز المتلقي وتنقله إيقاعياً إلى مناخ القصيدة.

---

[1] Zumbthor , Langue et techniques poetiques à l'èpoque nomane , klincksieck , 1963 , p 113

[2]Χ οηεν ϑεαν Στρυχτυρε δε λανγαγε ποΓτιθυε . π.209

[٣] نفسه

[٤] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985: 66.

الخاتمة العامة

سعينا في هذه الأطروحة إلى تحديد مفهوم البنية الصوتية في الخطاب النقدي حتى موفى القرن الثامن الهجري و توصلنا إلى ضبط مباحثــه الرئيسية والفرعيــة و تصنيفها و كشف العلاقات الرابطة بينها ثم النظر في هذه العلاقة الصوتية في تفرّعاتها بالمعنى مع بيان ما ينتج عن تفاعلها من جمالية في الوقع و أثره في فهم المتقبل .

و قد اتخذنا من ذلك سبيلا إلى إعادة قراءة النظرية النقدية والبلاغية محاولين استكشاف ذلك النظام الذي يقوم في داخله على **الموازنة** بالمفهوم الذي استقرت به عند ابن الأثير وهي تمثل بالنسبة إلينا جوهر البنية الصوتية باعتبار استيعابها لكل المقومات الصوتية التي تتشاكل فيما بينها لتأسيس البنية الكلية . وقد بدت لنا الاختصاصات في المدونة التي نشغل بها أنفسنا شفافة لذلك فإننا لم نقف عند النقاد والبلاغيين بل تعديناهم إلى اللغويين و الإعجازيين و ذلك من أجل الوقوف على حدود البنية الصوتية و مرتكزاتها الأساسية و الفرعية و أبعادها الوظيفية محاولين في كل ذلك فهم الأصول المتحكمة في هذه الظاهرة و مدى تجذرها في الرؤية النقدية لدى العرب عبر مرحلة تاريخية تبدأ من الأصول النقدية المدونة و تنتهي في موفى القرن الثامن للهجرة ، و ذلك لما يمثله هذا التاريخ من أهمية باعتباره نقطة تحول تبدأ من التفريع البديعي وتنتهي إلى محاولة الحدّ المصطلحي و تجاوز " الكبوة العلمية " التي ترددت فيها محاولات القرنين السادس و السابع ، وربط محاولاتهم بالجهود النيرة التي تواصلت إلى حدود القرن الخامس ، ونعني التجربة الرائدة لنقاد المغرب العربي : أبو القاسم السجلماسي (ت ٧٠٤ هــ) و حازم القرطاجنّي (ت ٦٠٨ هــ) و ابن بناء المرّاكشي (ت ٧٢١ هــ) . و قد أفضت بنا مدارسة النقد وتفرعاته في حدود الموضوع الذي ندرس إلى جملة من النتائج . منها المباشر و منها غير المباشر .

النتائج المباشرة

إنّ مفهوم الإشكالية في المعاجم الفلسفية الحديثة يقوم على جملة من المشكلات تحولت بحكم ترابطها إلى معظلة يتسع فيها مجال البحث ، ويمتدّ إلى مواضيع أخرى ذات صلة ببعضها البعض ، ولا يمكن تصوّر حلّ لها إلاّ في إطار كلّيّ ، وإذا كانت المشكلة تعني صعوبة الحلّ فإنّ الإشكالية تعني الاحتمال و تعذّر الاختيار. وتثير الإشكالية الجدل باعتبار أنّ كلّ دارس باستطاعته تقديم حل لجملة المشاكل التي تطرحها من وجهة نظر مخصوصة . و الإشكالية بهذا المعنى على صلة وثيقة بمفهوم البنية الكلية التي تحوي جملة من البنى الجزئية المترابطة وهو ما بدا من خلال قول "ليفي شتروس" أن للبنية صلة بالنسق والنظام، وهو يؤكد أن عناصرها المكونة ثابتة، وإذا تعرضت للتبديل، أو التغيير، أو الخلخلة، تحولت باقي العناصر وفقدت البنية عنصر النسقية، والنظام، وبهذا تكون البنية: "عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب متبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحّدد المعنى الكلّي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصر ذاتها"[١]
ولفهم الأسس التي تقوم عليها هذه البنية كان اهتمامنا منصبّا على تبيّن الأسس المصطلحية التي تقوم عليها البنية الصوتية في الخطاب النقدي ، فألفيناه نظاما محكوما بالتساوي و التوازن و التوازي و التلازم و التكرار وهي جملة القوانين التي تشد أجزاء النظام التعبيري بصورتـــيْه الشعرية والنثرية .

إنّ متصوّر التوازن هو الخيط الناظم الذي يشدّ أجزاء النصوص النقدية أغلبها وقد وضع النقاد و البلاغيــون لــه من المصطلحات " التكافؤ " و " التعادل " و " التساوي"...الخ . فالتوازن إذن هو الذي يشدّ أجزاء البنية الصوتية وقد عُبّر عنه بصور مختلفة تبدأ بتوازي كلّ لفظ صوتيّا مع اللفظ المقابل له في العبارة التالية

---

١ . Levy Strauss(Claude) . Antropologie structurale. Plon . Paris . 1958 . P 58

وإن لم يكونا متجانسين في الفواصل [1] وهو ما ينجم عنه في الشعر بتساوي الأسطر و توازيها وإذا اعتبرنا أنّ الشطر هو الوحدة الصوتية الدنيا في القصيدة [2] كان تكرّره محققا للبنية الصوتية فيها . ويضاف إلى هذا الشرط التوازني ، تحقيق التجانس بين الفواصل ، وإذا كانت الفواصل على زنة واحدة و حرف واحد كانت صورة التوازن أكمل وبهذا وحده يقع التعادل والتوازن ، و هو ما يكسب الكلام رونقا وحسنا و من ثمة وقعا في النفس لا تخفى معالم جماله .
وفي التوازن الصوتي كان الترصيع أهمّ أساساته ، وقد راعى المصطلح في هجرته من سياق إلى سياق نفس المتصوّر إذ هو في الأصل " مأخوذ من ترصيع العقد ، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر . وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع و هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن و القافية " [3] و يتفق ابن الأثير مع ابن جعفر في اعتبار الترصيع توازنا صوتيّا بامتياز.
على أن هؤلاء النقاد يشترطون في هذا التوازن الصوتي عدم تجانس القافية مع بقية أجزاء البيت محافظة منهم على كيانه المستقلّ ، إذ لو تبعت القافية التسجيعات الداخلية لأصبحت كلّ الوحدات في سائر الأبيات مسجّعة على حرف واحد على الأقلّ ، فمع الاستمرار في القراءة تضيع صورة الأبيات ، لأنّ السامع ، و الحال أن الشعر يؤلف ليُسمع أوّلا وقبل كلّ شيء ، لن يجد العلامة التي يميّز بها آخر البيت .

إنّ محاولتنا انصبّت على بيان كيفية اشتغال النقد إزاء العناصر الصوتية في تحقيق التوازن الصوتي القائم على متصوّر التساوي وقد أضاف إليها التكافؤ الذي تجريه المقابلة والطباق في النص وبذلك يتعاضد الصوت و المعنى في إنتاج نصّ شعريّ متوازن . على أننا وإن أقررنا بكون التكافؤ موجبا للمساواة إلا أننا نخالف

---

[1] النويري ، نهاية الأرب ، ٧ / ١٠٤

[2] عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية ، في النقد العربي ، ص 224

[3] ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٦١

هذا الرّأي الذي يخرج التوازن من فسحة الصوت إلى حيز المعنى . وقد بذل الشعراء في ذلك جهدا لتحقيقه صوتا يُسمع ، وهو ما يحتّــم علينا النظر في مسألة الشواهد المدرجة في المدونة التي ندرس ، وقد أحالنا هذا المبحث إلى كثير من النتائج الجزئية المباشرة ، منها ما لا يدخل في إطار عملنا هذا ، ومنها ما نقدّر أهميته ، من ذلك ما بدا عليه النقد في مرحلته الأولى حيث كان معتمدا على العريق من النصوص الشعرية و النقدية مراعيا في ذلك الجودة الأدبية و هذا الأمر لم يدم طويلا إذ ترك مكانه لتمثيلات أقل أدبية . بل إن المنتهى كان صنع الناقد نصوصا توافق الظاهرة التي يدرس ، و هو ما سيكون له عظيم الأثر في العملية النقدية في حد ذاتها بافتراضه سؤالا خطيرا يخصّ مشروعية النقد و غاياته .

لقد بدت لنا هذه المســألة متكشفة عن وجه يُنذر بتلاشي الأدبية التي كانت أقصى غايات العمل النقدي ، إذ إنّ المدوّنة الشعرية و النثرية المعتمدة في كتب المتعقبين تفقد شيئا فشيئا طابعها الأدبي . ففي حين تقلّصت النصوص الشعرية الجيدة ، على شاكلة ما ساقه ابن المعتز في كتابه البديع ، أُدرجت نصوص أخرى رديئة ، ما من سبب لإقحامها إلاّ لأنها تمثل الوجه البلاغي المدروس ."إنّها النماذج المدرسية تعوّض النصوص الشعرية المختارة " [1]. وهي نزعة آخذة في التزايد مع التقدم الزمني ، ولهذه النزعة نتائج كبرى . أوّلها التحوّل من البحث عن الجودة الأدبية في النصوص المتميزة إلى تفتيت النص إلى أجزاء متناثرة. إننا نشهد بداية نهاية النص الأدبي .

وقد قسّم الأدبي إلى مستويات متعدّدة منها الأدبي الأصيل ، وتمثّله نصوص أبي تمّام و المتنبي ، مثالا لا حصرا ، ومنها المحدث الفرعي الآخذ بضروب الصنعة ، ومنها المحدث المهمّش . كما يمكن أن نشير أيضا إلى المدوّنة ، هي أنّ نظرية المتعقبين في البديع عامّة لا تعكس كلّ مستويات النصوص الشعرية . وهي تصورات تناقض أحيانا في كتابات المتعقبين . و مجرّد مقارنة لمتصوّر الشعر لدى

---

[1] توفيق الزيدي ، جدلية المصطلح والنظرية النقدية ، ص ٤٧٥

أبي تمّام أو المتنبي مع متصوّره لدى العسكري أو ابن سنان الخفاجي. مجرّد تلك المقارنة توقفك على الاختلاف بل التعارض أحيانا" [1] .

إن هذا الكلام شاهد على خفايا لطالما مرّ عليها الدارسون ، ونخصّ منهم المؤرخين للأدب ، معتبرينها نتيجة حتمية لمرحلة تراجع فيها العرب حضاريا ، ودخل الأدب والنقد نفقا مظلما . وهو رأي داعم لما نراه من تحلل دعائم الشعرية في النصوص الشواهد التي ابتدأ انخرامها مع ذوي النزعة البديعية و ما تلاها من مصنفات شرح الحواشي التي عمل أصحابها على التــفريع المصطلحي ، وامتدّ ذلك طيلة القرن السادس والسابع عدا بعض المحاولات الفردية. وقد تلقّط المحاولة الرائدة لابن أبي الإصبع حازم القرطاجني وأبو القاسم السجلماسي اللذان سيعملان على إيقاف هذه التفريعات في المستوى البلاغي والنقدي . و لكن محاولة السجلماسي والقرطاجني وإن بدت رائدة في مجالها إلا أنها لم توقف هذا المدّ التجزيئي خارج دائرة التصنيف ، يمثل الحموي في خزانته خير دليل على عودة الانفلات ولكنها هذه المرة خارج إطار "تجنيس البديع" و ذلك بالانتصار للكناية .

وإذا استثنينا علم العروض الذي يدخل في حيز الأنظمة المضبوطة من دراسة البنيةِ الصوتية جوهرِها ، فإن علم البديع بما له من خصوصية في دراسة الموازنات الصوتية قد تربع فوق مجموعة من المصطلحات المرصودة أساسا لوصف الخطاب الشعري ، خاصة من زاوية الخصوصية التعبيرية ، وقد كان ذلك مع عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هــ) الذي كان يعي أسبقيته في هذا الفن و هو بذلك يعلن عن ميلاد علم جديد سطع نوره في الهزيع الأخير من القرن الثالث للهجرة ، ولئن مثل هذا العلم مع السكاكي أحد أركان البلاغة ، وقد ظل يغتذي من النقد التطبيقي مثل نقد الشعر لقدامة و عيار الشعر لابن طباطبا ، ومن الخصومات الأدبية التي يمثلها الآمدي في موازنته و الجرجاني (القاضي) في وساطته .

ظل الوضع على هذه الحال ما ينيف على أربعة قرون " وسع فيها دائرة نفوذه لتضم كل صور التعبير ووجوهه اللسانية غير عابئ بمقامات القول ومقاصده أي

---

[1] نفسه

بالأبعاد التداولية للخطاب " [1] . وقد مثل ظهور كتاب مفتاح العلوم للسكاكي مرحلة مفصلية في تاريخ علم البديع الذي سيشهد مرحلة من النكوص وذلك بنقله إلى موقع الهامش بعد أن كان رائدا في هذا المجال مهيمنا ، وبذلك أصبحنا أمام صورتين للبديع : الصورة الأولى هي التي رسمها عبد الله بن المعتز في بيان حدود علمه الجديد حين أخرج المحسنات من باب البديع . وقد حافظ السكاكي على نفس المفهوم في تقسيمه المدرسي لفروع البلاغة ، بل إنه في هذه الفروع غير قائم بذاته باعتبار تمثيله للصور غير المنضبطة لتعريف المعاني والبيان . وقد حاولنا في هذا الإطار الإجابة عن سؤال نقدّر أهمّيته في هذا البحث وهو: هل كتب النقاد العرب القدامى نظرية صوتية ضمن النظرية النقدية ؟ سؤال يحيلنا إلى النتائج غير المباشرة

النتائج غير المباشرة

إن هذه الأطروحة ، في جوهرها ، قراءة نقدية للتراث النقدي و البلاغي العربي إلى حدود القرن ٨ هـ ، ترصد المكونات التوازنية الصوتية في هذا المنجز في شبكة من العلاقات منها : العلاقة بين الصوت والصوت phonème والعلاقة بين الصوت واللفظ monème و العلاقة بين الصوت و التركيب syntaxe . وهو ما أبانه ابن سنان الخفاجي بدراسة البنية الصوتية باعتبارها "البنية المهيمنة" في الخطاب الشعري ، و قد وجدنا ذلك جليّا عند دارسين محدثين من أمثال كوهين و ميشونيك و لوتمان .... الخ . إن التوازنات الصوتية تلعب دورا أساسيا في خلق الوظيفة الشعرية في اللغة ، بل إنها تتجاوز المستوى الصوتي إلى المستويين الدلالي والتداولي ، ولذلك كان اهتمام ابن سنان الخفاجي بالنظر في تحديد الأصوات ، و مخارج الحروف ، و انقسام أصنافها ، و أقسام مجهورها ومهموسها ، و شديدها و رخوها هو التأكيد على أن الدراسات الشعرية هي في صلب الدراسة اللسانية باعتبار

---

[1] العمري محمد ، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ، مطابع افريقيا للشرق ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٧

أن الشعر هو فنّ اللغة الذي يتأطّر في "علم الفصاحة" التي هي دراسة للفظ من حيث هو مفردة واللفظ من حيث هو تركيب .

وقد سعينا إلى تبيّن شتات " نظرية صوتية" مبثوثة في التراث النقدي والبلاغي من خلال دراسة المصطلح ، فبدا لنا المصطلح النقدي والبلاغي الذي يخصّ البنية الصوتية " في علاقته بالمتصور محكوما بثلاثة روابط تميزت بسيمات يربطها عدم الاستقرار ، منها :

وحدة المتصور و تعدد المصطلحات الدالة عليه ، حيث لم تفلح مرحلة التأسيس من أن تنأى بنفسها عن هذا الانفلات المصطلحي ، ويمكن أن يبين ذلك من خلال مقارنة بسيطة بين كتاب قواعد الشعر لثعلب و كتاب البديع لتلميذه عبد الله بن المعتز .

و قد يتعدد المتصور لمصطلح واحد : فرغم تعدد الأمثلة الدالة عليه فإنها كانت بالنسبة إلينا من أعقد المسائل التي واجهتنا في دراسة المصطلح الصوتي إذ وجدنا أنفسنا أمام ضرورة اختيار مصطلح من حزمة مصطلحات للتعبير به عن متصور واحد للخروج من هذه المعضلة اخترنا للتعبير عن المصطلح المختار ب " المصطلح الرأس " [1] و قد كان أبو القاسم السجلماسي واعيا بهذا التداخل الذي نتج عن عدم تنسيق الجهد من جهة و سعي فئة من الدارسين إلى البحث عن الظواهر وتسميتها و كأنها هي الغاية ، وقد نتج عن ذلك تقلّص النصوص الشعرية الجيدة ، على شاكلة ما ساقه ابن المعتز في كتابه البديع، أُدرجت نصوص أخرى رديئة ، ما من سبب لإقحامها إلاّ لأنها تمثل الوجه البلاغي .

ولعل حرص بعض النقاد على إقامة عمود الشعر و الحرص على تثبيت أركانه، دافعه الحرص على المحافظة على النمط التقليدي كما بدا في القصيدة الجاهلية ضدّ حركات التجديد البديعية التي بدت شوكتها في النموّ حتى وصلت إلى

---

[1] انظر توفيق الزيدي ، جدلية المصطلح ، ص ١٣ و كذلك محمد التومي ، الجهاز المصطلحي النقدي عند القاضي الجرجاني ، مقدمة البحث ص ٧

اعتبار الظاهرة البديعية هي الأصل و حلّت شعرية النص محل الفرع . وقد تواصل هذا المدّ إلى حدود القرن السابع حين يحاول ابن أبي الإصبع أن يضع له حدّا في مؤلَّفه " تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن " ، ولكن هذه الحركة الرائدة سرعان ما تنتكص مع ابن حجة الحموي في خزانة الأدب و القزويني في الإيضاح ، ولكن تلقط أبي القاسم السجلماسي إشارات ابن أبي الإصبع في وضع حدّ للتفريع البديعي الذي كان في كثير من الأحايين من غير موجب و ذلك لعدم تنسيق الجهد بين الخائضين في هذا اللج .

لقد احتفل ابن حجة الحموي بالتجنيس المعنوي مقدما المعنى على اللفظ ، وأدخل هذا النوع من التجنيس ضمن باب الكناية و خصّها بحيز وافر من مؤلَّفه خزانة الأدب ، وقد احتدم صراع قَوِيَ أواره بين مذهبيْ أصحاب الكناية أو التورية الذين يمثلهم ابن حجة الذي يرى أن التورية هي غاية البلاغة ، من جهة، و أصحاب التجنيس، و يمثلهم الصفدي والشهاب محمود من جهة أخرى .

و بذلك فإن الجناس و من ورائه البنية الصوتية التوازنية سيشهد تحولا من اعتبار هذه المنظومة ، التي يمثل الجناس عنوانا لها ، انتظاما صوتيا يكون السمع فيه مدار الفاعلية ، إلى نظام ذهني مداره إعمال العقل والتدبر . فهل هي بداية النهاية لسلطة التوازنات الصوتية على المتقبل للنص الشعري ؟ ومن ثمة بداية المشروع التحديثي للشعر القائم على التورية باعتبارها أحد أركان التخييل ؟ أم أن مذهب الكناية يستمد فاعليته من وجود مستقل ما دامت الكناية التي يشرع لها ابن حجة هي "التجنيس الإشاري " [1]، وهي بذلك تستحضر طرفين صوتيين متجانسين ، يخرج الفاعلية الصوتية من حيز المسموع إلى حيز المتخيل .

إن الناقد المختص المتلقي لهذه النصوص و هو الواعي بهذا التطور الذي كان على حساب الذوق السليم رأى أن عمود الشعر خير متكئ يُلجأ إليه لاستبيان شعرية

---

[1] المثل الوحيد الذي يردده ابن حجة الحموي هو

الا في سبيل الله كأس مدامــــــة أتتنا بطعم عهـــــــده غير ثابت
حكت بنت بسطام بن قيس صبيحة و أمست كجسم الشنفرى بعد ثابت

و يعلق ابن حجة شارحا بقوله " فبنت بسطام بن قيس كان اسمها الصهباء ، والشنفرى قال

اسقنيها أيا سواد بن عمرو إن جسمي من بعد خالي لخلّ

النص في محاولة لضبط غير المنضبط أصلا . وبذلك كان عمود الشعر مدارا للبحث عن شعرية بدأت تتلاشى و يبهت نورها ، ولذلك فإنها انتقلت من البحث عن هذه الجمالية من خلال جملة من التفاعلات يمثل القارئ مدارا لها هذه المرة . و قد حاولنا استكشاف السبل المتعرّجة التي اختطها الناقد القديم و هو يتلقى نصا أسفله مغدق و أعلاه مثمر ، أمر تدركه النفس ، ولا تكاد تحيط به المعرفة ، وهو في صميم علاقة البيان بالشعر أو الإفهام بالتأثيــر [1] إذ توصلّنا إلى نتيجة تؤكّد تحاضن التجربة النقدية العربية في الفهم مع التجربة الجمالية باعتبار أن " المفهوم في الشعر عندهم هو ما عطف القلوب بجمال الصياغة فتهشّ به النفس و تقبل عليه ، وبالمقابل فإن الجميل عندهم هو ما حقق المنفعة و الفائدة بما يتوفر عليه من مفهومية compréhensibilité " [2] .

و من هذه النتائج أيضا ما وجدناه من صلة وثيقة بين البنية الصوتية والمسألة الكلامية ، و يمكن النظر في هذه النتيجة في محطتين مختلفتين زمنيّا و لكنهما متشاكلتان في المقصد الكلامي يتشكّل في النظرية النقدية . ولعل كتاب عبد القاهر الجرجاني " أسرار البلاغة " وهو يبحث في أسرار بلاغة الشعــر و أرادها أن تكون في الجانب الدلالي خدمة لهذه المرجعية التي تلغي المعادل الصوتي في تعريف كلام الله ، ولذلك اقتصر على التشبيه و الاستعارة والتمثيل متجاهلا اللفظ باعتباره صورة للصوت ، ولكنه سرعان ما استدرك ذلك في كتابه دلائل الإعجاز بحديثه عن اللفظ باعتباره صورة للمعنى ، ولكنه أقصى من منظومته الحديث عن الموازنات الصوتية باستثناء الجناس الذي تناوله تناولا لا يفي بأحقية هذا المبحث ، خاصة ، إذا ما قورن بأبحاث كانت تلاحقه في ما يكتب [3] وهو ما يسعفنا بالقول إن

---

[1] أحمد الودرني ، قضية اللفظ والمعنى ، ٢ / ١٠٨٩

[2] نفسه

[3] نرجح أن ابن سنان الخفاجي قد قرأ كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني قبل تأليفه كتاب سر الفصاحة و الشواهد على ذلك في هذا المؤلف كثيرة ، يمكن النظر في الصفحات من ٣٢ إلى ٤٦

عبد القاهر قد فتح عينيه على كثير و لكنه آثر أن يرى ما تقتضيه المرجعية الأشعرية.

و إذا كان سر الأسرار و الدلائل في المعنى و معنى المعنى ، فإن سرّ "سرّ الفصاحة" في الصوت ، وهو المشروع الذي حمل لواءه ابن سنان الخفاجي انطلاقا من التصور الاعتزالي الذي يرى أن كلام الله أصوات مسموعة لا معاني منتظمة في النفس . بل إنه يشطّ في رأيه إلى حدّ المماهات بين الصوت والكلام " وليس يجوز أن يشترط في حدّ الكلام كونه مفيدا على ما ذهب إليه أهل النحو" [1] ولكن هذا الشطط سيمهد لنهاية علم الكلام و انصهار "علم الفصاحة" في "علم البلاغة" وهو ما سيؤدي إلى المنعرج الحاسم الذي بشر به السكاكي في المفتاح .

أما المحطة الثانية فيمثلها أسامة بن منقذ في كتابه البديع في نقد الشعر حيث يرى أن البديع مفهوم كلّي ، إذا ما قورن بتصور عبد الله بن المعتز وكذلك السكاكي، و أن مجاله الشعر وهو إليه منتم و قد استكمل الدائرة التي بدأها أسامة بن منقذ عبد القاهر الجرجاني حين يتحدث عن مصطلح البراعة بنفس المتصور الذي يشغله البديع . ولعله قد أحسّ بعد خوضه في أسرار بلاغة لغة الشعر أهمية "البراعة اللفظية " في بلورة شعرية الشعر التي أعلن عنها في مقدمة كتاب الدلائل ، وهو يرى أنه منسجم مع نفسه ما دام اللفظ مجرد صورة للمعنى ، و إلى نفس المجال نسب ابن خلدون كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني في قوله " و إنما اختص أهل المغرب من أصنافه (يقصد علوم اللسان) علم البديع و جعلوه من جملة علوم الأدب الشعرية و فرّعوا له ألقابا و عـــدّدوا أبوابا ، ونوّعوا أنواعا ... وإنما حملهم على ذلك الولوع بتزيين الألفاظ ... و ممّن ألّف في البديع من أهل إفريقية ابن رشيق و كتاب العمدة له مشهور ، واعلم أن ثمرة هذا الفن إنما هي في فهم الإعجاز من القرآن ، لأن إعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقة و

---

[1] ابن سنان ، سر الفصاحة ، ص ٣٤

مفهومة هي أعلى مراتب الكلام مع الكمال فيما يختص في الألفاظ في انتهائها و جودة رصفها و تركيبها " [١] .

و في المحصّلة إن البحث في "إشكالية البنية الصوتية في الخطاب النقدي إلى موفّى القرن الثامن هجريّا " انتهى إلى نتيجة مفادها أن تبلور نظرية مجالها البنية الصوتية بمعزل عن آراء النقاد القدامى فيها تظل قاصرة ، إذ إن بناء نظرية في البنية الصوتية بناءً أصيلا واعيا موقوف على تمثّل التجربة النقدية العربية مع مراعاة التجربة الغربية في هذا المجال ، وإن هذه المثاقفة هي السبيل الأقوم لأيّ تحديث فكري يتطلع إلى الفعل .

[١] ابن خلدون ، المقدمة ، ١ / ٥٥٢

المصادر والمراجع

المصادر المعتمدة

ابن الأثير (ضياء الدين) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1959 .

ابن أبي الإصبع (المصري) ، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الجمهورية العربية المتحدة ، (د ت)

ثعلب (أبو العباس أحمد)، قواعد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط1، مصر، 1948.

الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمدشاكر مطبعة المدني، المؤسسة السعودية ، مصر: القاهرة، (د.ت).

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ط5، 1985

ابن جعفر (قدامة) ، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر ومكتبة المثنى بغداد، 1963.

الجرجاني (عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، ط2، القاهرة، 1989.

الحموي (ابن حجة) ،خزانة الأدب وغاية الأرب ، تحقيق عصام شعيتو ، دار

الهلال بيروت ، ١٩٨٧ .

الخفاجي (ابن سنان) ، سر الفصاحة، شرح وتحقيق، عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، ط1، 1969.

ابن خلدون (عبد الرحمان) ، المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر ، (د ت)

ابن رشيق (الحسن القيرواني) ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت، ١٩٧٢.

السجلماسي (أبو محمد القاسم) ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علالة الغازي ، مكتبة المعارف الرباط ، ط ١ ، ١٩٨٠

العسكري (أبو هلال) ، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دارإحياء الكتب العربية ، ط1 ، القاهرة، 1952.

القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز) ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه (د.ت).

القزويني (الإمام الخطيب) ، الأيضاح في علوم البلاغة شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي ، الطبعة الخامسة دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠

القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن

خوجة دار المغرب الإسلامي، بيروت ط2 1981

ابن المعتز (عبد الله)،البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشوفسكي، طبعة بالاوفسيت في مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979.

المصادر المساعدة

الأصفهاني (أبو الفرج)، **الأغاني**، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1927.

الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1973.

الأصمعي ، فحولة الشعراء ، تحقيق المستشرق، ش. توري، قدم لها صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديدة، ط2، بيروت، 1980

الاشبيلي (ابن عصفور) ، ضرائر الشعر ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، دار الأندلس ، ١٩٨٠

ابن البناء (المراكشي العددي) ، الروض المريع في صناعة البديع ، تحقيق رضوان بنشقرون ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1985

الباقلاني (أبو بكر) ، إعجاز القرآن ، أحمد صقر ، ط٣ ، مصر ، ١٩٩٢

التوحيدي (أبو حيان) ،المقابسات ، تحقيق حسن السندوبي ، الرحمانية ، مصر ، ١٩٦٩

التهانوي محمد علي بن علي ، كشاف اصطلاحات الفنون، مطبعة قياط، بيروت د.ت

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، الحيوان، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مطبعة الحلبي، ط2، مصر، 1965

الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة، تحقيق، هـ.ريتر، استانبول، مطبعة وزارة المعارف سنة 1954.

الجرجاني (محمد بن علي) ، التعريفات مكتبة لبنان، بيروت، 1985 .

ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت (د.ت).

* سر صناعة الإعراب،تحقيق حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق ، 1985

ابن جعفر(قدامة) ، جواهر الألفاظ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٩٨٥

الحاتمي ، الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره ، تحقيق، محمد يوسف نجم، بيروت، 1965.

ابن أبي حديد ، الفلك الدائر على المثل السائر "ضمن الجزء الرابعه من المثل السائر" حققه أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة :القاهرة

السيوطي ، المزهر في علوم اللغة ، تحقيق محمد جاد المولى وآخرين ، دار الفكر ، بيروت ، د ت

ابن رشيق (الحسن القيرواني) ، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، ، تحقيق الشاذلي بويحي ، الاشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ١٩٧٢

الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى) ، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف،مصر

الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله) ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل بيروت ، ١٩٨٨.

الصفدي (صلاح الدين خليل بن أيبك) ، جنان الجناس في علم البديع ، ، تحقيق سمير حسين حلبي، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت: لبنان ١٩٨٧

ابن طباطبا (العلوي) ، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف الإسكندرية ،د.ت

العلوي (الشريف علي بن الحسين) ، أمالي المرتضى، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1954.

ابن العلاء (عمرو) ،

ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق مفيد قميحة وعبد المجيد الترجيني ، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت ، 1983 .

القلقشندي (أبو العباس أحمد بن علي) ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب العصرية، القاهرة، (د.ت).

ابن قتيبة (مسلم) ،الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1982

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) ، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق زكي مبارك، مكتبة المعارف، القاهرة، 1936.

ابن المعتز(عبد الله)، طبقات الشعراء، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، 1981

المرزباني (محمد بن عمران) ، الموشح، تحقيق علي محمد بجاوي، مطبعة لجنة التأليف العربي، ط1، بيروت، 1965.

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) ، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف

للترجمة والنشر، ط1، القاهرة، 1951.

المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، تحقيق، علي شلش، دار القلم، بيروت، 1975 .

ابن منقذ (أسامة) ، البديع في تقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي و حامد عبد المجي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الجمهورية العربيو المتحدة ، (د ت)

النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب) ، نهاية الارب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ت.

ابن النديم (محمد بن اسحاق) ، تحقيق مصطفى الشويمي ، الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب ، تونس والجزائر ، 1985

ابن وهب (الكاتب)، البرهان في وجوه البيان، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1982

المراجع العربية

أدونيس (علي أحمد سعيد)

* الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1983.
*مقدمة للشعر العربي، ، دار العودة، ط1، بيروت، 1972 .

أنيس (إبراهيم)

* موسيقى الشعر، دار القلم، ط1، بيروت، (د.ت).
* في اللهجات العربية ، مطبعة نهضة مصر، ط ٤ ، ١٩٧٣

إسماعيل (عز الدين)

* الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي، القاهرة 1992
* الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة بيروت ، ط3، 1981

إبرير (بشير) ، إشكالية تدريس المصطلح في اللغة العربية ، أعمال ملتقى "اللغة العربية و المصطلح" ، منشورات مخبر اللسانيّات واللغة العربية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية: جامعة باجي مختار ، عنابة ، ٢٠٠٦

الأسطى (عبد الله محمد) ، أبو عمرو بن العلاء اللغوي النحوي ومكانته العلمية ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ن ١٩٨٦

أوشان (علي آيت) ، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٠

بروكلمان (كارل) ، تاريخ الأدب العربي، ، طبعة دار المعارف بمصر، 1948.

البهبيتي (نجيب محمد) ، تاريخ الشعر العربي، مكتبة الخانجي، دار الكتاب العربي

بكار (يوسف) ، في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان:

البوشيخي (الشاهد) ، مشروع المعجم التاريخي للمصطلحات العلمية ، مجلّة الفيصل ، عدد ٣٠٧ ، سنة ٢٠٠٢

بحيري (سعيد)، ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي ، مجلة فصول ، مجلد 6، العدد 3، 1986

بحراوي (سيد)، الإيقاع في شعر السياب: نوارة للترجمة والنشر، القاهرة ط1 1996

بلمليح (إدريس)

* القراءة التفاعلية : دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، ط ١ ، سنة ٢٠٠٠
* المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب ، الرباط ، ١٩٩٥ .

بكار(يوسف حسين)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1982.

البنداري (حسن) ، تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم

التومي (محمد) ، الجهاز المصطلحي النقدي لدى القاضي الجرجاني ، (بحث مرقون في كلية ٩ أفريل قدمناه لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي في مارس ٢٠٠٥

تليمة (عبد المنعم) ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، منشورات عيون المقالات الدار البيضاء ط2 ،1987

الجابري (محمد عابد) ، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1986.

الجوزو (مصطفى) ، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 2002.

الجيار (مدحت) ،موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، مصر ط1 1995

حيزم (أحمد) ، فن الشعر ورهانات اللغة ، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري نشر دار محمد على الحامي وكلية الآداب سوسة ، تونس ٢٠٠١

حمودة (عبد العزيز) ، المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 .

حسين (محمد رضا)، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، بغداد، 1993.

حسان (تمام) ، اللغة العربية، معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب

ط1، القاهرة، 1973.

خلوصي (صفاء) ، فن التقطيع الشعري والقافية، شورات مكتبة المثنى، ، بغداد ط5، 1977

أبو ديب (كمال) ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1974.

الروبي (ألف كمال) ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي إلى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1983م.

الزيدي (توفيق)

* أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١ ، ١٩٨٤
* جدلية المصطلح والنظرية النقدية ، ، دار قرطاج ، ٢٠٠٠ ، تونس، ط٢، ١٩٩٨
* مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، دار سيراس للنشر ، الدار البيضاء: عيون المقالات ، ط١ ، ١٩٨٧.
* تأسيس الخطاب النقدي: أطروحة الجمحي ، الدار البيضاء: عيون المقالات ، ط١ ، ١٩٨٩.
* عمود الشعر: في قراءة السنة الشعرية عند العرب ، الدار العربية للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٣
* في علوم النقد الأدبي ، قرطاج ٢٠٠٠، تونس ، ط ١ ، ١٩٩٧ .

سويف (مصطفى) ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4

د.ت.

سعيد (توفيق) ، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة أعمال الظاهرتية : هايدجير، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين ، إنجاردن) ، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

سمير (حميد) ، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ، ط ١

الشيخ (أحمد محمد) ، مشاهد الشواهد في علم القوافي ، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان ، ط ١ ، ١٩٨٦

صالح (بشرى موسى) ، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠١ .

صبحي (محيي الدين)، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ط1، ليبيا، تونس، 1984م.

صمود (حمادى) ، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ط1، 1981.

ضيف (شوقي) ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، ط6، (د.ت).

طبانة (بدوي) ، البيان العربي، دار العودة، ط5، بيروت، 1972.

،د.ت.

سعيد (توفيق) ، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة أعمال الظاهرتية : هايدجير، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين ، إنجاردن) ، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

سمير (حميد) ، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ، ط ١

الشيخ (أحمد محمد) ، مشاهد الشواهد في علم القوافي ، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان ، ط ١ ، ١٩٨٦

صالح (بشرى موسى) ، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠١ .

صبحي (محيي الدين)، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ط1، ليبيا، تونس، 1984م.

صمود (حمادى) ، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ط1، 1981.

ضيف (شوقي) ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، ط6، (د.ت).

طبانة (بدوي) ، البيان العربي، دار العودة، ط5، بيروت، 1972.

طبال (حسن)، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2 ، 1998

الطرابلسي (محمد الهادي)

* خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط1، تونس، 1981.

* التوقيع والتطريع : عندما يتحول الكلام نشيد كيان ، دار محمد علي للنشر، تونس:صفاقس ، ط ١، ٢٠٠٦

الطيب (عبد الله) ،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتهم، دار الفكر ، بيروت. 1970.

عصفور(جابر) ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1974.

عبد الفتاح (صالح نافع) ، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن- الزرقاء، ط 1 ، 1985.

عصفور (جابر) ، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والفنون، ط1، 1982م.

العمري (محمد)

* الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، منشورات دار سال، ط1، الدار البيضاء، 1991.

ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ،رجمة إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، سورية : دمشق ، ط 1 ، 2002

رينيه ويليك، أوستن وارين ، نظرية الأدب: ، ترجمة محيي الدين صبحي
ومراجعةحسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت- ط2- 1981

ريكور بول ، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .

فيشر (أرنست) ، ضرورة الفن: ترجمة ميشال سليمان دار الحقيقة، بيروت

غادمير (هانس غيورغ) ، فلسفة التأويل (الأصول ، المبادئ ، الأهداف) ترجمة محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2004
.

كوهين (جان) ، بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي، محمد العمري دار توبقال للنشر المغرب ط1 1986

لوتمان (يوري) ، تحليل النص الشعرية (بنية القصيدة) ترجمة محمد فتوح أحمد دارالمعارف القاهرة 1995

موريه (س) ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب مطبعة المدني، القاهرة ط1 1969 .

هول (روبرت سي) ، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ، ترجمة رعد عبد الجليل موسى، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1992.

هولب (روبرت) ، نظرية التلقي ، ترجمة عزّ الدين إسماعيل ، النادي الأدبي ،ط ١، جدة ، ١٩٩٩

ويليك (رينيه) ، مفاهيم نقدية: ترجمة محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة الكويت فبراير/ شباط 1987

ياوس (هانس روبرت) ، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) ، ترجمة رشيد بنجدو ، المجلس الأعلى للثقافة ن القاهرة ، 2004 .

المراجع الأجنبية

– **A.lande** , Vocabulaire technique et critique de la philosophie , 14eme ed , 1983 .

- **Benvéniste (E)** , Problèmes de linguistique genérale , Gallimard , 1975 et 1976

- **Capron de caprona Pierre.** Le Coran. Aux sources de la parole oraculaire . Structures Rythmiques des sourates mecquoises .Publications orientalismes de France 1981
- **Cohen Jean** , structure de langage poétique , flammarion, Paris ,

1966 .

- **Cantineau jean** , Etudes des languistique arabe, Paris , 1960

-**De Saussure Ferdinand** , cours de linguistique générale , Payot Paris , 1983

-**Dubois Jean**, Dictionnairede linguistique. Ed Librairie Larousse .Paris 1973 .

- **Domenique Maingueneau** , Pour aborder la linguistique , Seuil , 1994 .

-**Gautier Michel** , systéme eufonique et rytmique du vers francaise , kilncksieck , Paris , 1974 .

- **Gouvard (Jean Michel)** , L'analyse de la poesie , presses Universitaires de France

- **Helmeslèv (L)** , Prolégomènes a une théorie du langage , minuit , 1971 .

- **Jakobson Roman**

 * Dialogue , collection derigée par Antoine Gallien , flammarion , Paris, 1980 .
 * Essais de linguistique génerale , Edition de minuit , Paris , 1963 .
 * Huit questions de poétique , coll , points ed du seuil, Paris, 1977 .

- **Jausse hans robert** , pour une ésthitique de la recèption , ed, gallimard, Paris, 1978 .

- **Lucia bourassa, Henri Meschonnic** , Pour une poétique du

rythme , ed , bertrand, iacoste , Paris, 1997
- **Lottman Louri** , la structure du texte artistique, traduit du russe par Anne foumier et autres sous la direction de henri Meschonnic , et Gallimard , 1973 .

- **Lyons (j)** , Linguistiquegénérale , introduction à la linguistique théorique , Larousse , 1970 .

- **Laurence Campa** , la poétique de la poésie , Ed , sedes

-**Levy Strauss(Claude)** . Antropologie structurale. Plon . Paris . 1958

-**Meschonnic Henri**

* Pour la poétique, Gallimard , 1973
* fragment d'une critique du rythme en language francaise , sept , 1974 .
* Critique de rythme , ed , vergier, 1982 .
* Structure rytmiques , grand atlas des litteratures réalisé par encyclopodia universialis , France , 1990
* traite du rythme des vers et des prose (avec grand dessons) Dunod , Paris , 1998 .

– **Mazalgrat Jean** Elément de la métrique francaise, Amand colin , Paris , 1983 .

- **Martinet (Andrré)**

* Elements de linguistique générale , Armant colin , Paris , 1996 .
* Langue et fonction , trad , de l'anglais par henriette et Gérard Walter , ed , Denoel , Paris , 1969 .

- **Troupeau (G)** , Léxique- Indèx de kitab sibawayhi, klincksieck ,

Paris , 1976 .
- **Todorov Tzvetan** , qu' est que le structuralisme poétique, seuil, 1968 .

- **Varga Kibedi** , les consttantes du poémes , Picard , 1977 .

- **Zumptor Paul** ,
* introduction a la poésie orale , Poétique , N52 , Nouvembre , 1982 .

* Charge de forme,biologies et prosodies,Union générale d'éditions, France, 1975 .

فهرس المحتويات

القسم الأول
البنية الصوتية في الدراسات الحديثة
(٢٣ - ١٣٠)

الفصل الأول : البنية الصوتية في الدراسات الغربية
(٣٩ - ٧٥)

الفصل الثاني : البنية الصوتية في الدراسات العربية الحديثة

(٨٣ – ١٣٥)

القسم الثاني : جوهر البنية التوازنية
(١٣٠ _ ٣٠٩)

الفصل الأول: التوازن في مستوى الأصوات
(١٣٦ - ٢٢٣)

الفصل الثاني: التوازن في مستوى الألفاظ
(٢٢٥ - ٢٥١)

الفصل الثالث: التوازن في مستوى النظم
(٢٥٢ - ٣٥٣)

القسم الثالث: في التفاعل مع البنية الصوتية
(٣٠٩ - ٤١٢)

الفصل الأول : في البنية الصوتية والوقع
(٣١٤ - ٣٥٣)

الفصل الثاني : في البنية الصوتية والمعنى

(٣٥٣ - ٤١٠)